



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

GIFT OF



UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS

IN

MODERN PHILOLOGY

Calvin's copy

VOLUME 3

CHARLES M. GAYLEY

H. K. SCHILLING

RUDOLPH SCHEVILL

EDITORS

Gift of the University of California

BERKELEY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

1912-1916

71213
C2
V.3



11/2

CONTENTS

	PAGE
1. Rousseaus Einfluss auf Klinger, von Friedrich A. Wyneken	1
2. Das gerettete Venedig, eine vergleichende Studie, von Fritz Winther....	87
3. A Neglected Aspect of the English Romantic Revolt, by George Francis Richardson	247
4. Layamon's Brut, a Comparative Study of Narrative Art, by Frances Lytle Gillespy	361



ROUSSEAU'S EINFLUSS AUF KLINGER*

VON

F. A. WYNEKEN

INHALT

	SEITE
I. Einleitung	1
II. Ausdrückliche Bezugnahme auf Rousseau in Klingers Werken.....	7
III. Rousseausche Anschauungen bei Klinger	12
A. Selbstliebe und Eigenliebe	12
B. Wollen und Können	16
C. Die Einbildungskraft	18
D. Herz und Verstand	20
E. "The joy of grief"	32
F. Bücher und Buchweisheit; Philosophen und Ärzte	35
G. Rückkehr zur Natur	43
H. Erziehung	63
I. Die Bestimmung des Weibes	68
K. Politisches	80
L. Kleinere Übereinstimmungen	83

I. EINLEITUNG

In dem Kreise der Freunde des jungen Goethe ist Friedrich Maximilian Klinger ohne Zweifel als Mensch, wenn auch nicht als Dichter, einer der interessantesten. Während seiner Jugend der Stürmer und Dränger wie er im Buche stand, gelang es ihm

* A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy at the University of California.

später, wie Goethe selbst, sich zu einer abgeklärten Auffassung von Leben und Poesie durchzuringen. Ein grosser Dichter aber ist Klinger niemals geworden. In seinen mittleren Jahren glich er dem geistreichen Manne, der das Schreiben nicht mehr lassen kann; dann aber versagte die schriftstellerische Ader gänzlich, und zwar schon im fünfzigsten Lebensjahre, in einem Alter, in welchem andere, grössere Dichter noch Meisterwerke schufen.

Wenn wir heute noch einzelne Werke Klingers nicht ohne ein gewisses Vergnügen lesen, so ist das nicht allein dem dichterischen Können desselben zuzuschreiben. Uns interessiert die Persönlichkeit des Autors, die aus ihnen spricht, der geistreiche Mann und selbstbewusste Philosoph, der sich durch Energie und Fleiss seine Stellung in der Welt schuf und sie bis zu einem ehrenvollen Ende zu behaupten wusste.

Als ernster Dramatiker und Romanschriftsteller lässt uns Klinger heutzutage völlig kalt. Gelungener sind seine Lustspiele. Der Behauptung Jacobowskis,¹ dass Klinger überhaupt kein Organ für den Humor besass, möchten wir deshalb keineswegs beistimmen. Richtiger klingt das Urteil desselben Kritikers, dass unseres Dichters Humor oft zu Sarkasmus und Satire wurde; die stärkste Seite Klingers ist ohne Zweifel die Satire gewesen. Es sind deshalb auch sein *Orpheus* und noch mehr sein *Prinz Formoso*, trotz der mit so grossem Recht getadelten pornographischen Absichten, doch sehr interessante Werke und vom literarischen Standpunkte durchaus nicht so ganz und gar zu verwerfen. Aber der geistreiche Witzbold schädigt den Eindruck durch die auf die Spitze getriebene zynische Tendenz.

Niemals erscheint uns Klinger als ganz selbständig Schaffender. Seine ausserordentlich starke Beeinflussung durch Shakespeare hat bereits Jakobowski² nachgewiesen. Ausserdem haben ihn z. B. Schiller in *Roderiko*, Lenz in *Das leidende Weib*, Voltaire in den *Reisen vor der Sündflut*, Kant im *Giafar* angeregt. Seinen Meister und Lehrer aber fand unser Dichter in Jean Jacques Rousseau, dessen Naturevangelium von Hettner

¹ *Klinger und Shakespeare* (Dresden und Leipzig, 1898), S. 53.

² *Ibid.*

als die eigentliche Wurzel der Sturm- und Drangperiode bezeichnet worden ist.³

Der Einfluss des Genfer Philosophen auf das deutsche Schrifttum namentlich der Sturm- und Drangperiode ist hinlänglich bekannt. Die Lehren des Propheten der französischen Revolution mussten auf der rechten Seite des Rheins, in dem Deutschland, das damals immer noch nicht mehr als ein geographischer Begriff war, lediglich geistig wirken. Die gallischen Taten und Untaten spielten sich im Lande der "sechsunddreissig Monarchen"—damals waren es ihrer noch mehr—auf dem Papiere ab. "Die Männer des Sturmes und Dranges schrieben, weil sie nicht handeln durften. Ihre Worte sind erstickte Taten."⁴

"Für das hochentwickelte französische Bürgertum fließt aus Rousseaus Protestschriften die demokratische Idee, die Souveränität des Volkes, die Gleichheit aller Menschen, die nur durch die Kultur künstlich differenziert worden sind. Diese Bewegung endet in der Erklärung der Menschenrechte. Das politisch unreife deutsche Bürgertum nimmt dieselbe Bewegung als eine ethisch-literarische und pädagogische auf. Dort wird der *Contrat Social* mit blutiger Schrift in die Politik übersetzt, hier wird *Émile* in das Leben übertragen, seine Tendenzen werden praktisch verwertet. Der Weg von Rousseau führt hier nicht zu Robespierre sondern zu Pestalozzi."⁵

Klinger war eine zu empfängliche Natur, um sich den Strömungen seines bewegten Zeitalters entziehen zu können. Rousseau gewann aus diesem Grunde schon sehr früh Einfluss auf ihn. Rieger nennt Klinger geradezu den "Apostel" des "Propheten" Rousseau.⁶

Dass Klinger den Genfer Philosophen mit starker Beihilfe eines Wörterbuches las, davon berichtet uns Muralt⁷ in seiner

³ *Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts* (Berlin, 1879), iii, S. 4.

⁴ Eloesser, *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert* (Berlin, 1898), S. 125.

⁵ *Ibid.*, S. 122.

⁶ Rieger, *Klinger* (Darmstadt, 1896), ii, S. 356.

⁷ Mitgeteilt von H. Dalton, *Archiv f. Literaturgesch.*, vi, S. 111 ff.

Rede am Grabe des Dichters. Leider lässt es sich aber nicht genau feststellen, wann der junge Klinger den *Émile* zuerst in die Hände bekam. Eine auffallende Beeinflussung durch Rousseau ist erst in *Das leidende Weib* bemerkbar, in welchem Drama Rousseau sogar erwähnt wird. Das erste Jugenddrama Klingers, *Otto*, gemahnt schon in der äusseren Form an Shakespeare und noch mehr an den *Götz*. Die Einführung der Kinder im *Otto* ausschliesslich Rousseau'scher Einwirkung zuschreiben zu wollen, wäre allzuweit hergeholt. Mit Recht weist schon Montague Jacobs⁸ darauf hin, dass die betreffenden Kinderszenen auf den Einfluss Shakespeares und vor allem auf Gerstenbergs *Ugolino* und den *Götz* zurückzuführen sind. Das *Leidende Weib* schrieb Klinger jedoch augenscheinlich noch warm von der Lektüre Rousseaus nieder. Das Fehlen unmittelbar auf Rousseau zurückzuführender Züge im *Otto* und die Verherrlichung des Genfers in *Das leidende Weib* berechtigt uns zu der Annahme, dass Klingers erste Bekanntschaft mit dem *Émile* und der *Héloïse* zwischen die Schöpfungszeit der beiden genannten Dramen fällt.

Die mit *Das leidende Weib* beginnende und in allen späteren Werken Klingers wahrnehmbare Beeinflussung durch Rousseau ist von der deutschen Kritik wiederholt hervorgehoben worden. Schon Goethe rechnet ja Klinger zu den Jüngern des Rousseauschen "Naturevangeliums."⁹ Gervinus¹⁰ sagt von Klinger: "Rousseau war der eigentliche Liebling seiner Seele, sein Lehrer in seiner empfänglichsten Zeit. *Émile* war ihm das erste Buch des Jahrhunderts, der neueren Zeit." Hillebrand¹¹ nennt Klinger einen Zögling Rousseaus und erwähnt die Einwirkung Rousseaus auf den Roman *Die Geschichte eines Teutschen*. Scherer¹² spricht von dem "Rousseauschen Naturkultus" in Klingers Dramen. Koch¹³ nennt ihn einen "starren An-

⁸ Jacobs, "Gerstenbergs *Ugolino*," *Berliner Beiträge*, xiv, 1898, S. 53 ff.

⁹ *Dichtung und Wahrheit*, iii, S. 254.

¹⁰ *Geschichte der deutschen Dichtung* (Leipzig, 1873), iv, S. 669.

¹¹ *Deutsche Nationalliteratur* (Hamburg, 1875), i, S. 419.

¹² *Geschichte der deutschen Literatur* (Berlin, 1902), S. 502.

¹³ Vogt und Koch, *Geschichte der deutschen Literatur* (Leipzig und Wien, 1904), ii, S. 277.

hänger'' Rousseaus. Hettner¹⁴ führt den ''einheitlichen Grundgedanken'' in Klingers Jugenddramen auf das Rousseausche Sehnen nach ursprünglicher und unverfälschter Menschheit, den Rousseauschen Groll und Kampf gegen die Enge und Bedrängtheit der sittlichen und gesellschaftlichen Herkömmlichkeit zurück. Sauer¹⁵ bemerkt, dass Klinger zu Rousseau in die Schule gegangen sei und diese Entwicklung in der *Geschichte eines Deutschen* selbst beschrieben habe. Eingehendere Angaben liefert uns, was diesen Punkt betrifft, Erich Schmidt in seinem lehrreichen Werke *Lenz und Klinger*.¹⁶ Es heisst daselbst u. a. auch mit Bezug auf die anfängliche Armut Klingers: ''Jeder äussere Druck schärft den Blick für die Gegensätze der Lebensverhältnisse, erhitzt die Wünsche, macht Standesunterschiede immer empfindlicher. Wer daher kein Duckmäuser wird, pflegt den Kopf desto höher zu tragen. Die Einsamkeit nährt sowohl Schroffheit und Weltverachtung als auch weiche Sehnsucht im Gemüt. Was Wunder, dass Klinger in Rousseau bei der ersten Bekanntschaft seinen Führer, Freund und Retter begrüsst. Diese Lehre, welche die Welt so alt und schal fand, Despotismus und Aristokratie hasste, im Bürgertum den frischen Hauch vermisste, aber liebend zu den niederen Ständen herabstieg, welche den Berufsphilister wieder zum Mensch erheben und unter dem Rufe 'ramener tout à la nature' durch allen Wust der falschen, verderblichen Kultur hindurch zu der ungetrübten, reinen Ursprünglichkeit dringen wollte, gewann in ihm einen begeisterten Anhänger. Was bei anderen, so bei Goethe, nur eine vorübergehende Stimmung, fast nur eine Art von Mauser war, setzte sich in Klinger als Lebensanschauung fest. Rousseaus *Émile* blieb ihm das Buch der Bücher.''

In Arthur Moeller van den Brucks *Verirrte Deutsche*¹⁷ lesen wir das Folgende: ''Der Rousseauaner des Sturm und Drangs war Klinger wie kein anderer. . . . Klinger ging Rousseau über

¹⁴ *Geschichte der deutschen Literatur* (Braunschweig, 1879), iii, S. 255.

¹⁵ Vorrede zu ''Stürmer und Dränger'', *Deutsche Nationalliteratur*, Bd. 79, S. 27.

¹⁶ Minden, 1904, S. 181 f.

¹⁷ S. 55.

alles, er war der Rousseauaner von damals so ausschliesslich, wie der Jüngling von heute Nietzscheaner ist. Den *Émile* trug er mit sich wie seine Bibel. . . . Später, als er sich zu einer Stellung in der Welt durchgerungen und mit Ernst und Gesetztheit daran ging, sich Rechenschaft zu geben über die geistigen Gänge und Irrgänge, die hinter ihm lagen, auch da war Rousseau für ihn noch immer der Inbegriff aller Philosophie und Ethik, hat er sich nicht mehr in ein tosendes, vielmehr ein schlichtes und stilles Verhältniss zu ihm gesetzt, wie zu einem Freunde und Vater. Doch noch immer begeisterte Rousseau den alten Klinger."

Jacobowski sagt in der oben erwähnten Schrift: "Je älter und reifer er wurde, desto schwächer wurden die Erinnerungsbilder in ihm. Vom Jahre 1780 an machte sich der Eindruck Schillers nachhaltig bei ihm geltend, verbunden mit einer Reaktion gegen Shakespeare . . . aber auch Schillers Einfluss erlosch, denn Klingers Individualität war derart beschaffen, dass nur Schillers vier erste Dramen ihn packen konnten. Und so ist in seinen letzten Dramen und Romanen nur noch der Einfluss Rousseaus stark zu verspüren, ein Beweis, wie enthusiastisch er den Genfer Träumer geliebt hat. Wie ein milder Stern hat dessen Einfluss von Jugend an ihm geleuchtet bis in sein hohes Alter hinein und legt Zeugnis ab, wie wenig innere Entwicklung Klinger durchgemacht hat. Aber gleichzeitig liegt darin eine rührende Treue und Hingabe an die Ideale seiner entbehrungsvollen Jugend."

Aus derselben Feder stammt noch der folgende Ausspruch:¹⁸ "Er trat mit Plebejerfüssen durch die Literatur, so ein Stück Rousseau, aber seine Seele hatte die Vornehmheit eines Adelsmenschen."

Im Anschluss seiner Besprechung des *Orpheus* schreibt Gschwind:¹⁹ "Freilich wenn hier Klinger im Verhältniss der Geschlechter alles auf den Naturtrieb und das Recht des Stärkeren zurückführt und einem brutalen Naturalismus und renomistischen Kultus der Manneskraft huldigt, so hat sich ein im

¹⁸ Jacobowski, "Zu Klingers Gedächtniss," *Literarisches Echo*, ii, S. 19.

¹⁹ Gschwind, "Die ethischen Neuerungen der Frühromantik," *Unters. zur neueren Sprach- und Literaturgesch.* (Bern, 1903), S. 15.

Grunde edler Geist unter dem Einfluss eines heissen Blutes und unter der Erhitzung des Geniewesens weit über den geschätzten Rousseau hinaus verirrt, durch den Rückkehr zur Natur neuerdings und nachdrücklicher als je zuvor Losung für die Moral geworden war.”

Genauer, wenn auch durchaus nicht systematisch, beschäftigt sich Rieger in seinem biographischen Werke über Klinger mit dessen Beziehungen zu Rousseau. Im Verlaufe unserer Abhandlung werden wir auf sein Urteil noch wiederholt zurückkommen.

In den folgenden Ausführungen machen wir nunmehr den Versuch, den Einfluss Rousseaus auf Klinger in allen seinen Einzelheiten nachzuweisen.

II. AUSDRÜCKLICHE BEZUGNAHME AUF ROUSSEAU IN KLINGERS WERKEN

In wie hohem Ansehen Rousseau bei Klinger stand, davon giebt schon allein der Umstand Zeugnis, dass er in den Werken des Dichters sehr oft erwähnt wird; wiederholt geschieht dies in Verbindung mit den Namen anderer Grössen, hin und wieder auch werden die Werke des Genfers zitiert.

Das leidende Weib enthält folgende Stelle (S. 68):

Julie—Der Petrarka taugt nichts für uns, seh ich wohl, und seine Heloyse kann er auch wieder holen lassen. Ich und Julie trennten uns, so bald ich an den Brief kam, mourons, mourons ma douce amie!

Franz—Schilt mir das Buch nicht! Es ist das einzige von den vielen—und ist von meinem Rousseau.

Julie—Was geht mich das an? Ich habs ganz gelesen, sey nur zufrieden!

Köstlich klingt in dem Lustspiel *Der Schwur gegen die Ehe* folgende Kritik der *Neuen Heloise* aus dem Munde des frühreifen Martano (i, 412):

“Vor Kurzem gab mir der Graf die neue Heloyse. Des St. Preux and der Julie Briefe sind hin und wieder zu gebrauchen, besonders, wo sie ins Geistige gehen, das ich nicht versteh’, aber vorzüglich liebe, und ich empfinds gradeso würde ich lieben.”

Wenn wir nun noch erfahren, dass der Bursche seinen “Geist und Stil an Crebillon gebildet hat,” so erscheint uns der etwas

weiter unten stehende Ausruf der Barronne: "Mais c'est un trésor, que ce garçon" nicht unerklärlich. Und wer denkt nicht an Frau von Warens und den jungen Rousseau, wenn die Barronne zu dem Jungen sagt: "Kommen Sie zu mir, und oft, ich will Ihre Freundin seyn, Ihnen rathen, Sie von Verführung wahren, die nun von allen Seiten auf Sie lauern wird."

Im *Orpheus* (iv, 13) findet sich der folgende Satz: "Es war nur ein Jean Jacques Rousseau."

In *Fausts Leben* (iii, 260) der folgende: "Ich wollte hier nur soviel sagen, dass Rousseau einiges Recht hat, wenn er von Voltaire sagt: "que Voltaire, en paroissant croire en Dieu, n'a réellement jamais cru qu'au diable."

In der ganz von Rousseauschem Geiste erfüllten *Geschichte eines Teutschen* finden wir den Genfer Philosophen mehr als ein Dutzendmal erwähnt.

Am Tage seiner Abreise sendet Hadem seinem Schüler den *Émile*, in welches Buch er folgende Worte geschrieben hatte:

"Der Jüngling, der keinen Führer hat, wähle diesen. Er wird ihn sicher durch das Labyrinth des Lebens leiten, ihn mit Stärke ausrüsten, den Kampf mit dem Schicksale und den Menschen zu bestehen. Diese Bücher sind unter der Eingebung der lautersten Tugend, der reinsten Wahrheit geschrieben; sie enthalten eine neue Offenbarung der Natur, die ihrem Lieblinge ihre heiligsten Geheimnisse zu einer Zeit entschleyerte, da die Menschen sie bis auf die Ahndung verloren zu haben schienen."

Klinger nimmt diese Gelegenheit wahr, seinem Lieblingsphilosophen einen wahren Lobeshymnus zu singen. Derselbe beginnt: "Es war das erste Buch unseres Jahrhunderts, das erste Buch der neueren Zeit," etc. (viii, 97 f.).

Auf Seite 102, Bd. I, zitiert Ernst den bekannten Anfang des *Émile*: "Alles ist gut, wie es aus den Händen des Urhebers kommt," u. s. w. Ganz wie Klinger ist auch Ernst in dem Französischen noch nicht sehr stark, so entziffert er mit vieler Mühe die ersten Worte dieses Buches, und nur um den *Émile* zu lesen, ist ihm Renot, dessen Prinzipien ihm verhasst sind, als Erzieher willkommen. Er sagt zu Renot, das Buch betreffend (viii, 136): "Hier sehen Sie meinen Führer und Freund; in dieser Verlassenschaft Hadems ruhet sein Geist und meine Stärke."

An anderer Stelle (viii, 130) wird Rousseau "Priester der Natur" genannt.

Oft gedenkt Ernst des Philosophen in seinen Briefen an Hadem:

"Und denken Sie, wie ich in der Stille meines Herzens für den Führer dankte, dem Sie mich anvertrauten! . . . So übergibt der schützende Genius den ihn anvertrauten eben verschiedenen Gerechten einem Engel. . . . Er hat mich geleitet, er hat den jungen ganz verlassenen Kämpfer ausgerüstet mit Stärke, er hat ihm wieder Mut eingeflösst auf der Bahn, auf welcher er einen Augenblick wankte" (viii, 150).

'Ich fliehe oft den Tumult dieser grossen Stadt [Paris], um mich dem Nachsinnen dessen zu überlassen, was täglich vor meinen Augen vorgeht; und oft flüchte ich mich auf die ruhige selige Insel, welche die Gebeine des Mannes in sich schliesst, dessen Leitung Sie mich anvertraut haben. Mit welchem Gefühle der Rührung und des Dankes ich zum erstenmale sein Grab begrüsst, denken Sie wohl. Diese Insel war der letzte Zufluchtsort des verfolgten Priesters der Natur und der Wahrheit. . . Hier, an seinem Grabe schwor ich, seiner Lehre treu zu bleiben, und alle widrigen, empörenden Erscheinungen um mich her mit dem Gedanken zu bekämpfen: 'Die Natur machte den Menschen gut; in dem Augenblick, da er sie verliess, hörte er auf, es zu seyn' " (viii, 158).

Ferner auch Hadem an Ernst (viii, 227):

"Gesegnet sey die Asche des Mannes, dem ich Sie in jener Bedrängniss übergeben konnte! Gesegnet sey der Augenblick, dass er mir, dem so sehr Bekümmerten, damahls erschien, und mir zulispelte: 'Übergieb mir den Liebling deines Herzens; ich will dir ihn erhalten, wie du mir ihn übergiebst.' . . . Er schloss ihnen ganz den Tempel der Natur, der Menschheit und der Wahrheit auf."

Gegen den Verdacht einer oberflächlichen Schwärmerei für Rousseau glaubt der Dichter den Helden des Romans folgendermassen in Schutz nehmen zu müssen:

"Man glaube darum nicht, Ernst habe seinen Lehrer so verstanden, wie ihn mancher verstanden hat, und noch versteht, als müsse man diese selige Heimath in dem wilden Zustande suchen, der darum dem Menschen nicht allein und vorzüglich eigen und natürlich seyn kann, weil er in demselben seine hohe Würde, die seinen Ursprung allein beweiset, nie entwickeln konnte. Nachdem er die übrigen Schriften seines Lehrers gelesen hatte, die alle nur ein Geist durchhaucht, uns zu einem zusammenhängenden Ganzen verbindet, wovon jeder Theil zu einer Stufe des Tempels der Wahrheit dient, sahe er klar ein, dass die oft wild und übertrieben scheinenden Gedanken des begeisterten Künstlers, der dieses erhabene Gebäude auführte, nur deshalb dastehen, weil sie das entgegenstehende Gerüst des Wahnes, der Thorheit, Eitelkeit und Eigenmacht in seiner elenden Blösse zeigen sollen" (viii, 147).

Sehr charakteristisch für die Absichten des Dichters ist es, dass er seine Lieblingsfiguren in dem Roman, Ernst und Hadem, als überzeugte Rousseauaner hinstellt, während die weniger sympathischen Charaktere geschworene Feinde des Genfers sind. So heisst es (viii, 115): "Ernst fühlte wohl, Hadem würde ihm Rousseau nicht gesandt haben seine Stelle zu vertreten, wenn er der Liebling dieses Mannes wäre."

Mit dem "Manne" ist der französische Abenteurer und spätere Hauslehrer gemeint, der sich denn auch den Voraussetzungen Hadems entsprechend über Rousseau und dessen Bücher folgendermassen äussert (viii, 136 f.): "Wissen Sie wohl, dass diese Bücher das gefährlichste Gift gegen die Religion enthalten? . . . Das einzige, was mir zu wünschen übrig bleibt, ist, dass Sie sein Schicksal nicht treffen möge,—allen Menschen lächerlich, von allen gehasst und verfolgt zu seyn."

Desgleichen weiter unten (viii, 138): "Sein gewählter Führer hat, so viel ich weiss, noch keinem Menschen genutzt."

"Erst jetzt vertraute Renot dem Präsidenten, warum er nicht auf Ernst so habe wirken können, wie er gewünscht hatte. Rousseaus Schriften, die nun in Frankreich den Aufruhr entzündet hatten, waren Schuld daran" (viii, 250).

Die folgende Auslassung erfolgt von Seiten des Präsidenten an seinen Neffen, Ernst (viii, 307): "Ihre Rede würde sich übrigens in einem gewissen Klub in Paris recht gut ausnehmen, und sie ist Ihres Lehrers, des mehr berüchtigten, als berühmten Rousseaus werth. Doch was Frankreich ihm verdankt, wollen wir ihm nicht verdanken."

Aber den Sieg Rousseaus in den Herzen der beiden Freunde und dem unseres Dichters deutet der Schluss des Romans an (viii, 382).

Hadem—Und Rousseau!

"Rousseau!" antwortete Ernst—und aus den labyrinthischen Felsengängen der Höhle hallte es zurück, als antwortete die Ewigkeit.

Selbstverständlich taucht Rousseau in den *Betrachtungen und Gedanken*, dem letzten Werke Klingers, wiederholt auf.

19. Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Mably, Diderot, die Oeconomisten und Encyclopaedisten, sollen durch ihre Schriften die französische Revo-

lution geschaffen haben; so sprechen die Ausgewanderten, und wer nicht denken kann oder mag, ihnen nach.

89. Ich sag in ganzem Ernste, dass kein Volk Europas bessere Erziehungs- und Unterrichtsbücher hat, als das deutsche. Sie haben Rousseaus Winke vortrefflich benutzt, und geht es so fort, so muss das deutsche Volk nicht allein das unterrichtetste, sondern auch das wohlerzogenste auf dem Erdboden werden.

861. Wenn ich einen Mann von Geist und Gefühl, der sonst in einer leidlichen Lage ist, über die Wirklichkeit murren und düster aufwärts blicken sehe, möcht' ich ihm immer zurufen: Hat er nicht für dich gesorgt, da er Geister wie Plato, Epikur, Bacon, Hobbes, Voltaire, Rousseau, Buffon, Bailly, Homer, Shakespeare, Milton und Klopstock erschuf?

Unbedingte Anerkennung zollt der Dichter in den oben angeführten Sätzen seinem Philosophen. Die nachfolgenden Stellen jedoch beweisen, dass der gereifte Mann an seinem Idol auch Kritik zu üben gelernt hatte.

290. Jean Jacques Rousseau stellt in seinem *Contrat Social* eine allgemeine, bisher verschleierte Wahrheit auf, die souveraineté des Volkes, ohne dabei zu denken, aus welchen Geschöpfen dieser Souverain zusammengesetzt ist. Die Erfahrung hat uns den Werth dieser Wahrheit auf das Allgemeine kennen gelehrt.

305. Hätte Jean Jacques Rousseau die Werke, die ihn mit Recht so berühmt gemacht, in früheren Jahren geschrieben, er würde wahrscheinlich weniger Thorheiten begangen, und die Eigenliebe schwacher, schaalere Geister dadurch wenig gekitzelt haben; denn nur solche ergötzten sich an den Schwachheiten berühmter Männer. Die Bewunderung Rousseaus, mehr in sich zu finden, als er in sich suchte und vermuthete—auf einmal so mächtig über andern Genies seiner Zeit hervorzuragen—eine Theilnahme ganz neuer Art zu erwecken—machte ihn vor seinen Augen übergross, überwichtig. Er konnte sich in ein Geschick nicht finden, an das er sich in Beziehung auf die Welt, und durch sie auf sich selbst, noch nicht zu gewöhnen gelernt hatte. Er ward zu plötzlich ein Glückskind in der Geisterwelt, und schnell aufgeschossene Glückskinder, von welcher Welt sie seyen, finden sich selten in ihre Lage; sie sind meistens noch schneller überrascht, als sie andere überraschen.

409. Der Mensch fängt nur dann an unglücklich—oder des Unglücks fähig zu werden, wenn ihm die moralische Welt aufgeht. Welch' ein Text! Rousseau hat ihn durchgeführt und er war das Thema seines ganzen denkenden Lebens. Ich wundere mich nicht, dass er hier zu weit ging—er sah nur sich selbst—den Mann nämlich, der so wie er über den moralischen und politischen Menschen dachte—in dem physischen Naturmenschen. . . . So fand sich natürlich der edle Rousseau in dem Falle jener philosophischen Dichter; aber der Hauptsatz, von dem ich ausging, bleibt unerschütterlich wahr—für mich nämlich.

721. Ich werde mit den Philosophen von Rousseaus Geistesart alle moralischen Übel und alle Laster, womit sich die Menschen besudeln, der Gesellschaft allein zuschreiben, wenn ich keine Tugend—oder den Schein nicht mehr sehen werde.

562. Die Dichter, die soviel vom Plato reden, müssten ihn lesen, um sich für immer von dem Kitzel zu heilen, als philosophische Forscher vor uns gedruckt aufzutreten. Rousseau nannte ihn ein schönes Genie; er las in ihm die schönen Träume, in denen er selber manches schrieb.

589. Rousseau ist kein Philosoph.

Also auch schon Klinger ahnte, dass Rousseau, trotz aller ihm entgegengebrachten Verehrung von der Nachwelt ein Träumer und Schwärmer genannt werden und in der Geschichte der Philosophie ein nur bescheidenes Plätzchen erhalten würde.

III. ROUSSEAUSCHE ANSCHAUUNGEN BEI KLINGER

A. SELBSTLIEBE UND EIGENLIEBE

Der Kern der ganzen Rousseauschen Philosophie liegt in dem von ihm festgelegten Gegensatz zwischen Selbstliebe (*amour de soi*) und Eigenliebe (*amour propre*). Alle anderen Prinzipien seines Denkens lassen sich von diesen beiden Begriffen ableiten oder ihnen unterordnen.

Rousseau definiert dieselben in seinem *Émile* wie folgt:¹

La source de nos passions, l'origine et le principe de toutes les autres, la seule qui naît avec l'homme et ne le quitte jamais tant qu'il vit, est l'amour de soi: passion primitive, innée, antérieure à toute autre, et dont toutes les autres ne sont, en un sens, que des modifications.

L'amour de soi-même est toujours bon, et toujours conforme à l'ordre. Chacun étant chargé spécialement de sa propre conservation, le premier et le plus important de ses soins est et doit être d'y veiller sans cesse.

Il faut donc que nous nous aimions pour nous conserver; il faut que nous nous aimions plus que toute chose; et, par une suite immédiate du même sentiment, nous aimons ce qui nous conserve.

L'amour de soi, qui ne regarde qu'à nous, est content quand nos vrais besoins sont satisfaits: mais l'amour propre, qui se compare, n'est jamais content et ne sauroit l'être, parce que ce sentiment, en nous préférant aux autres, exige aussi que les autres nous préfèrent à eux; ce qui est impossible. Voilà comment les passions douces et affectueuses naissent de l'amour de soi, et comment les passions haïneuses et irascibles naissent de l'amour propre. Ainsi, ce qui rend

¹ *Émile*, iv, 7 ff.

l'homme essentiellement bon est d'avoir peu de besoin, et de peu se comparer aux autres; ce qui le rend essentiellement méchant est d'avoir beaucoup de besoins et de tenir beaucoup à l'opinion.

Eine sehr klare Darstellung dieses Grundgedankens der Rousseauschen Philosophie giebt Harald Hoefding in seinem geistreichen Buche *Rousseau und seine Philosophie*.² Es heisst daselbst:

Die Grundtendenz im Menschen ist nach Rousseau ein Drang, sich selbst zu erhalten und zu behaupten, ein Streben, sich selbst nach allen Möglichkeiten auszuleben. Diesen Selbsterhaltungstrieb oder diese Selbstliebe nennt er amour de soi, Liebe zu seinem eigenen Wesen. In Gegensatz dazu stellt er die Eigenliebe, amour propre, welche ein abgeleitetes Gefühl ist, das erst in der Gesellschaft entsteht, weil es ein bewusstes Verhältniss zu anderen und ein Vergleichung zwischen sich und anderen voraussetzt.

Die Selbstliebe (amour de soi) ist zufrieden, wenn unsere wirklichen Bedürfnisse befriedigt sind; die Eigenliebe (amour propre) aber ist nie zufrieden und kann es niemals werden, weil sie nicht bloss uns selbst Anderen vorzieht, sondern auch verlangt, dass uns Andere sich selbst vorziehen sollen, was unmöglich ist.

Amour propre äussert sich darin, dass man Vorzüge von anderen zu erringen wünscht, dass man Ehre von ihnen fordert und auf ihre Kosten seinen Vorteil sucht. Im Naturzustande, wo der Mensch nur mit sich selbst zu tun hat (d. h. als isoliert gedacht wird) existiert dieses Gefühl nicht. Wenn wir den Menschen im Naturzustande betrachten, sehen wir von allen Relationen ab, es existiert dann kein moi relatif; die Existenz des Menschen ist unmittelbare Lebensentfaltung ohne Schranken und ohne Widerstand. Dieser Gegensatz zwischen amour de soi und amour propre, welcher ganz dem Gegensatze zwischen Natur und Kultur entspricht, wird zuerst im *Discours sur l'inégalité*, dann im *Émile*, und im wesentlichen überall auf dieselbe Weise dargestellt.

Es ist die Eigenliebe (amour propre), welche die vollständige Resignation, die allein der Seele Frieden geben kann, hindert. Wer alles Vergleichen und alle Abhängigkeit von der Meinung anderer aufgibt und sich aus den äusseren Verhältnissen, welche die Eigenliebe immer wieder erregen, zurückzieht,—der begiebt sich wieder unter die Ordnung der Natur, und amour propre wird dann wieder amour de soi.

Wenn die Verhältnisse zu Anderen Einfluss bekommen—und dies führt ja das soziale Leben mit sich—dann entsteht amour propre, in seinen verschiedenen Formen: Habsucht, Herrschsucht, Rachsucht, Eitelkeit, Neid. Sie setzen Vergleichung mit anderen voraus.

Es würde zu weit führen, beweisen zu wollen, bei welchen seiner Schöpfungen oder Geschöpfen Klinger die beiden Begriffe

² Stuttgart, 1902, S. 103 f.

“amour de soi” und “amour propre” vorgeschwebt haben mögen. In alltäglicher Sprache handelt es sich dabei ja auch schliesslich nur um den Gegensatz von Gut und Böse, resp. von guten und schlechten Menschen.

Trotzdem aber finden sich in den Dichtungen Klingers Figuren, die uns zu einer Erörterung des fraglichen Punktes förmlich herausfordern. Eine solche ist in erster Linie Guelfo in den *Zwillingen*.

Guelfo erscheint uns zunächst als der Repräsentant des nach dem Genfer Philosophen durch menschliche Satzungen gefesselten Individuums. Da dasselbe noch dazu der personifizierte Sturm und Drang ist, so lässt es sich von vornherein ahnen, dass die erwähnten Fesseln wohl im Verlaufe der Handlung auf sehr unsanfte Weise werden gesprengt werden. Aber Guelfo ist nicht nur durch die menschliche Konvention lahm gelegt und an der Entfaltung seiner Fähigkeiten behindert, er hegt obendrein noch den unerschütterlichen Glauben, dass dies von seiner Geburt an durch einen Betrug geschehen sei. Dieser Glaube an das ihm angeblich widerfahrene Unrecht führt schliesslich seinen und seiner ganzen Familie Untergang herbei. In diesem Gefühle des Zurückgesetztseins drängt sich ihm nun der Vergleich im Rousseauschen Sinne förmlich auf. Er sieht, dass der angeblich früher zur Welt gelangte Bruder alles das reichlich besitzt, was er selbst schmerzlichst entbehren muss: Die Rechte des Erstgeborenen, die Mittel zu einem mehr als behaglichen Dasein, die Liebe der Eltern und des von Guelfo leidenschaftlich begehrten Mädchens, endlich die Zuneigung der Mitmenschen. Und das alles, trotzdem Ferdinando in den Augen Guelfos nichts weiter ist, als ein glatter Höfling, ein verweichlichtes Individuum, das er im ersten Auftritt des dritten Aufzugs höchst treffend beschreibt, und zwar in einer Weise, die uns lebhaft an die bekannte Schilderung des Shakespearschen Caesar durch Cassius erinnert. Zu den oben erwähnten Vergleichen hat also Guelfo mehr als ausreichenden Grund und wird durch die ihm gebotenen wirklichen und eingebildeten Ungerechtigkeiten förmlich dazu gezwungen. Er erscheint uns also die zur Person gewordene *amour*

propre. Allein auch jedes Begehren, dass sich in ihm die *amour propre* wieder in *amour de soi* verwandele, ist bei ihm wegen der Steigerung der ersteren durch das Schicksal zur Unmöglichkeit geworden.

Psychologisch im hohen Grade schön und gelungen ist die Figur des Simsone Grisaldo. Mit deutlicher Breite zeichnet hier Klinger den Übergang von der *amour propre* zur *amour de soi* an dem Helden des Dramas, diesem prächtigsten aller Klinger-schen Geschöpfe, der uns—allerdings als ausgebrannter Vulkan—am Ende als ein echter Repräsentant der wiederkehrenden *amour de soi* erscheint. Der Frauenfreund Grisaldo hat aber nicht nur stark gelebt, sondern auch den menschlichen Undank gefühlt;—daher die allen Egoismus abstreifende Resignation. In diesem Sinne spricht er im dritten Aufzuge: “So sollen sie mir die Augen ausstechen, mir einen Strohkranz aufsetzen, und ich will im Lande herumziehen, der blinde Simson, und dem Volk Stückchen auf meiner Geige kratzen.” Aber nichts verhindert Simsone Gutes zu tun, seinem Könige treu zu bleiben, sein eigenes Ich zum Opfer zu bringen. Zur Belohnung fordert der auf keinen Dank Rechnende nur die Liebe seines Herrn, dem er Thron, Land und Leben rettete.

Erinnerungen an den Begriff *amour de soi* ruft der folgende Satz aus dem *Oriantes* wach (S. 23):

Agathokles—Der erste Ruf des Herzens ist Selbsterhaltung.

In sehr launiger Weise ist in dem Lustspiel *Die zwei Freundinnen* von der Eigenliebe (*amour propre*) die Rede. In der Komödie ist nämlich Baron Rehfelden auf die Freundin seiner Gemahlin eifersüchtig und beschuldigt dieselbe, ihm das Herz der Gattin abwendig gemacht zu haben. Das immer schlagfertige Kammermädchen Marianne giebt ihm aber den folgenden Rat (S. 195):

Marianne—Schlagen Sie die Aufwallungen der Eigenliebe immer nieder.

Und weiter unten philosophiert das kluge Mädchen (S. 196):

“Grosse Geister, Herr Baron, unterscheiden sich hierin von den kleinen nur dadurch, dass sie solche menschliche Empfindungen besser zu verstecken wissen; im Herzen gleichen wir uns alle, die Gescheite weiss den Firniss nur feiner aufzutragen. Der angezeigte Verdruss, und der

kleine Triumph schlummern im heimlichsten Winkel des Herzens, doch der kleinste Zufall weckt sie auf. Dann kommt hinzu, eine erhabene Meinung von dem geliebten Selbst, die, ausser der geliebten Freundin, kein Mensch der Erde, so ganz auf Wort und Glauben annimmt. Ferner eine völlige Überzeugung von beyden Seiten, alle Menschen an Verstand zu übertreffen, und glauben Sie wohl, dass dabei das geliebte Selbst verlihren wird?"

Baron—Das Weib, das du gemahlt hast, konnte mein Herz nicht rühren!

Marianne—Dass dich doch mit der Eigenliebe! (S. 199).

Julie, der Gegenstand der Eifersucht unseres Barons, charakterisiert den letzteren wie folgt (S. 207):

"Ihm bist du nur ein Weib, dem der Mann keine hervorstechende Denkart zugesteht [ganz wie Rousseau], von dem der Mächtige glaubt, er könne aus ihm machen, was er wolle, aus dem er alle vorige Empfindungen treiben könne, um ihm die einzupflanzen, die seiner Eigenliebe schmeicheln. Ist es etwas anders, als seine unbändige Eitelkeit, die unbeschränkte Liebe von dir fordert?"

Die Sprecherin hätte ihre eigene Zuneigung zu ihrer Freundin nicht besser bezeichnen können. Allein auch der Rittmeister, der Freund des Barons, wirft Julien Eigenliebe (S. 234) vor. So benutzt denn der Dichter die Idee des Genfer Philosophen selbst, wenn er den Kothurn verlässt und die leichteren Konflikte des Lustspiels zum Gegenstande seines Schaffens wählt.

B. WOLLEN UND KÖNNEN

Wie bereits oben erwähnt, hält Rousseau denjenigen Menschen für den glücklichsten und besten, der die geringsten Bedürfnisse hat, während nach ihm der anspruchsvolle der schlechteste ist. Die Eigenliebe (*amour propre*) steigert aber die Bedürfnisse des Menschen. Der durch den Vergleich erzeugte Neid erregt das Verlangen nach Gütern, die für das betreffende Individuum oft unerreichbar sind, weil bei ihm das Wollen nicht von dem entsprechenden Können begleitet ist. Den zwischen dem Wollen und Können entstehenden Konflikt stellt Rousseau folgendermassen dar:

"En quoi consiste la sagesse humaine ou la route du vrai bonheur? Ce n'est pas précisément à diminuer nos désirs; car, s'ils étoient au dessous de notre puissance, une partie de nos facultés resteroit oisive,

et nous ne jouirions pas de tout notre être: ce n'est pas non plus à étendre nos facultés; car si nos désirs s'étendoient à la fois en plus grand rapport, nous n'en deviendrions que misérables: mais c'est à diminuer l'excès des désirs sur les facultés; et à mettre en égalité parfaite la puissance et la volonté."¹

"L'homme vraiment libre ne veut que ce qu'il peut."²

"Quiconque fait ce qu'il veut est heureux, s'il se suffit à lui même; c'est le cas de l'homme vivant dans l'état de nature. Quiconque fait ce qu'il veut n'est pas heureux, si ses besoins passent ses forces."³

"D'où vient la foiblesse de l'homme? De l'inégalité qui se trouve entre sa force et ses désirs. Ce sont nos passions qui nous rendent foibles, parce qu'il faudroit pour les contenter plus de forces que ne nous en donna la nature. Diminuez donc les désirs, c'est comme si vous augmentiez les forces: celui qui peut plus qu'il ne désire en a de reste; il est certainement un être très fort."⁴

Der Gegensatz zwischen dem Wollen und Können im Menschen wird aber auch von Klinger wiederholt dargestellt. Fast wörtlich zitiert z. B. Franz in *Das leidende Weib* den Genfer Philosophen an folgender Stelle (S. 61): "So lange er" (der Mensch) "Kraft hat, sich zu soutenir, bleibt er euch gewiss. Übersteigt sie seine Eitelkeit, Selbstigkeit—das lässt sich nicht angeben."

Zu Raphael de Aquillas spricht sein weiser Vater (iv, 13):

"Das Glück des Riesen ist nicht grösser als das Glück des Zwergs, wenn der Zwerg nur das will, was er kann, und sich nicht gelüsten lässt, einen Zweig aus der hohen Krone der Eiche brechen zu wollen."

In der *Geschichte eines Teutschen* (viii, 176) warnt Hadem vor "Übertreibung" der Tugend, spricht von "Mass und Regel" der Tugend.

Vor unserem Bestreben, die eigene uns von der Natur verliehene Kraft zu überschreiten, warnt uns ferner auch Trufaldino in *Simone Grisaldo* (S. 274), wenn er sagt:

"Ich meyn es wäre doch gut in der Welt, wenn jeder so an seinem Plätzchen blieb, leben lernte, nur hübsch um sich bebaute; sich nicht Begierden wachsen liess, wo's Herz nicht hinreichte, ausser in Phantasie."

Die tragische Schuld Giafars in dem gleichnamigen Roman besteht darin, dass er Haroun schwört, sich von Abassa fernhal-

¹ *Emile*, ii, 118.

² *Ibid.*, ii, 128.

³ *Ibid.*, ii, 130.

⁴ *Ibid.*, iii, 325.

ten zu wollen, ein Gelübde, von dem er von vornherein weiss, dass er es nicht wird halten können. Giafar will etwas leisten, was über seine Kraft hinaus reicht und geht daran zu Grunde. In diesem Sinne äussert sich auch Leviathan ihm gegenüber, wenn er sagt (v, 370): "Du schweiftest in der Tugend aus—wolltest ein Gott seyn."

Dagegen kommt Giafar kurz vor seinem Ende zur Selbsterkenntnis (v, 372): "Ich fühle die Grenzen, in die ich eingeschlossen bin, und handle nach diesen Grenzen."

C. DIE EINBILDUNGSKRAFT.

Wollen und Können geraten nach Rousseau in Konflikt, wenn das Individuum infolge seiner Einbildungskraft über sein Können hinausstrebt. Die Einbildungskraft hebt also das Gleichgewicht zwischen Bedürfnis und Vermögen auf.

Es heisst u. a. im *Émile*:

"Le monde réel a ses bornes, le monde imaginaire est infini: ne pouvant élargir l'un, rétrécissons l'autre; car c'est de leur seule différence que naissent toutes les peines qui nous rendent vraiment malheureux. Ôtez la force, la santé, le bon témoignage de soi, tous les biens de cette vie sont dans l'opinion; ôtez les douleurs du corps et les remords de la conscience, tous nos maux sont imaginaires."¹

"L'existence des êtres finis est si pauvre et si bornée, que, quand nous ne voyons que ce qui est, nous ne sommes jamais émus. Ce sont les chimères qui ornent les objets réels; et si l'imagination n'ajoute un charme à ce qui nous frappe, le stérile plaisir qu'on y prend se borne à l'organe, et laisse toujours le coeur froid."²

"L'esprit qui ne forme ses idées que sur des rapports réels est un esprit solide; celui qui voit les rapports tels qu'ils sont est un esprit juste; celui qui controuve des rapports imaginaires qui n'ont ni réalité en apparence est un fou."³

Solche Narren treten uns schon in *Sturm und Drang* entgegen. In der ersten Szene ruft der überspannte La Feu: "Zauber meiner Phantasie, wandle in den Rosengarten von Phyllis Hand geführt. . . . Es soll mir nicht fehlen, das schwarze verrauchte Haus gegenüber, mitsamt dem alten Turm, in ein Feenschloss zu verwandeln!" In der zweiten Szene baut der alte Berkley Kar-

¹ *Émile*, ii, 119.

² *Ibid.*, iii, 312.

³ *Ibid.*, iii, 419 f.

tenhäuser, "bedeutend Sinnbild meines verworrenen Lebens!" In der ersten Szene des zweiten Akts ruft Wild: "Gott sei dank, dass die Einbildung die Ferne so herrlich sieht!" Ferner La Feu am Eingange des dritten Akts: "Ich wollt' mich so selig träumen, so glücklich! Träumen muss der Mensch, lieber Blasius, wenn er glücklich sein will, und nicht denken, nicht philosophieren!"—Und endlich La Feu im letzten Akt: "Ich will träumen bis an meinen letzten Tag."

Charakteristisch für die Absichten Klingers in Bezug auf Rousseau scheint uns in dieser Hinsicht die ganze Figur des La Feu, der sein Ideal in einem alten hässlichen Weibe sucht und schliesslich in der bejahrten Kokette Lady Katherine findet. Die oben angedeutete Idee Rousseaus wird in solcher Weise mit oder ohne Absicht, aber jedenfalls ganz unübertrefflich karikiert.

Wild, der Held des Stücks, ist der Kraftmensch im Rousseauschen Sinne und der Stürmer und Dränger, welcher die Enge menschlicher Verhältnisse fühlend, sich zu physischer und moralischer Freiheit durchringen möchte. Er kämpft deshalb in Amerika auf der Seite der Freiheitssucher. Dass er dies nicht der letzteren, sondern nur seinetwegen tut, ändert an der Sache nichts. Am Ende lässt sich Wild aber nur zu gern in die Bande der Liebe fesseln, eine Tatsache, in welcher wir wohl ein sicheres Anzeichen der Abrüstung auf Seiten des Dichters erblicken können, ein deutlicher Wink, dass Klingers Befreiung vom Sturm und Drang nicht mehr allzu lange auf sich warten lassen werde. Auch Wild ist eine Karrikatur, und zwar eine unbeabsichtigte.

Ein recht unwahrscheinliches Zerrbild hat der Dichter in Lord Berkley geschaffen. Dieses kartenhäuserbauende, vor Rachedurst kindische alte Individuum ist noch dazu Führer der englischen Truppen gegen ein für seine Freiheit kämpfendes Volk. Wenn alle englischen Offiziere der damaligen Zeit solche läppische Tröpfe waren wie dieser Lord Berkley, so wundert es uns freilich nicht, dass die Engländer schliesslich das Land räumen mussten.

Bis ins Fratzenhafte verzerrt erscheint uns in den oben geschilderten Figuren die Rousseausche Idee von dem Wollen, welches das Können übersteigt, von der Einbildungskraft, die auf Abwege oder in lächerliche Situationen führt.

Im *Orpheus* (iii, 106) ruft die drollige "Alte" im Zauberswalde Linkos mit Bezug auf Plato und die liebesbedürftigen Prinzessinnen: "Setzt Eure Labsal in die Phantasie, und in Eurem Innren wirds aufrocknen."

Dass Faust in dem gleichnamigen Roman mit glühender Einbildungskraft ausgestattet ist, wird in dem Werke an zwei Stellen (iii, 4 u. 24) hervorgehoben. Durch diese Einbildungskraft verführt überschreitet Faust die Grenzen seines Könnes und verfällt dem Satan.⁴

In dem folgenden Ausspruch in den *Gedanken und Betrachtungen* decken sich des Dichters Ansichten vollständig mit denjenigen seines Vorbildes:

471. Est ist eine traurige und niederschlagende Bemerkung, dass von tausend Verbrechen, die von dem Menschen in der Gesellschaft begangen werden, kaum eine aus wahrhafter Not entsteht, dass sie meistens allein aus dem entspringen, was die Menschen Phantasie nennen, was sie sich zu Bedürfnissen erkünstelt haben.

D. HERZ UND VERSTAND.

In demselben Masse wie Rousseau Selbstliebe und Eigenliebe in scharfen Gegensatz bringt, unterscheidet er auch zwischen Herz und Verstand. Das Herz oder Gefühl ist nach ihm die ursprüngliche und erste Triebfeder im menschlichen Dasein. Das Gefühl birgt die *amour de soi* in sich, während der berechnende Verstand etwa der *amour propre* entspricht und dieselbe jedenfalls herbeiführt.

In diesem Sinne lässt sich Julie, ohne den Verstand zu fragen, von ihrem Gefühl leiten: "Elle met toujours le sentiment

⁴ Rieger bemerkt hierzu: "Die ganze Art von Schriftstellerei, in die sich Klinger mit Faust einliess, war offenbar von Voltaire bedingt. Er hatte für diesen vielgeschmähten Popularphilosophen in der Zeit seiner Reife mehr übrig als das Geschlecht der deutschen Genies, mit dem er aufgekomen war, und mehr als andererseits mit seiner Begeisterung für Rousseau vereinbar scheint" (*Klinger*, ii, 249).

à la place des raisons, et le rend si touchant qu'il faut toujours l'embrasser pour toute réponse.''¹

In der *Neuen Heloise* sowie im *Émile* finden sich, was diesen Punkt betrifft, noch folgende bezeichnende Aussprüche:

“O sentiment! sentiment! douce vie de l'âme! quel est le coeur de fer que tu n'as jamais touché?”²

“Tout ce que je sens être bien est bien, tout ce que je sens être mal est mal.”³

“Quand tous les philosophes du monde prouveroient que j'ai tort, si vous sentez que j'ai raison, je n'en veux pas davantage.”⁴

“On a beau vouloir établir la vertu par la raison seule, quelle solide base peut-on lui donner?”⁵

“La seule raison n'est point active; elle retient quelquefois, rarement elle excite, et jamais elle n'a rien fait de grand. Toujours raisonner est la manie des petits esprits.”⁶

“Je ne serai point long et diffus en froides maximes, mais abondant en sentiments qui débordent.”⁷

Es wäre jedoch absurd zu gauen, dass Rousseau die Vernunft als antreibende Kraft gänzlich verwirft. Er wünscht offenbar, dass die Vernunft aus dem Herzen kommt. Auch soll sie eine vollständige Herrschaft des Gefühls über den Menschen verhindern. In diesem Sinne äussert er sich wie folgt⁸:

“Tous les sentiments que nous dominons sont légitimes; tous ceux qui nous dominent sont criminels.”

Ferner sagt er sogar⁹:

“La raison seule nous apprend à connoître le bien et le mal.”

Die folgenden Ausführungen werden zeigen, dass sich Klinger, auch was den Gegensatz von Herz und Verstand betrifft, an sein Vorbild anlehnt.

¹ *La Nouvelle Héloïse*, v, 127.

² *Ibid.*, v, 133.

³ *Émile*, iv, 187.

⁴ *Ibid.*, iv, 194.

⁵ *Ibid.*, iv, 198.

⁶ *Ibid.*, iv, 272.

⁷ *Ibid.*, iv, 278.

⁸ *Ibid.*, v, 219.

⁹ *Ibid.*, i, 91.

Verstand und Gefühl werden in den *Spielern* an folgender Stelle gegenübergestellt (i, 141):

Stahl—Ich bin eine einfältiger Mann, und so denk' ich, dass das Welt auf, Welt ablaufen, das Menschen kennen lernen . . . unser Herz austrocknet.

Marquis—Aber der Verstand gewinnt.

Stahl—Freylich, freylich, aber ob wir so recht im Grunde gewinnen . . . Mich däucht, es ist doch ganz gut, ein frisches Herz, wenig Zweifel und viel, viel Glauben ans Gute zu haben.

Obwohl der Marquis oft seinem Gefühle folgt, spricht er wiederholt mit grosser Befriedigung von seinem Verstande, z. B. i, 167:

“Aller Genuss liegt vor mir da, mein Verstand zeigt mir den Weg zu allen, und meine glühende Phantasie kennt keine Grenzen ihres Begehrens.”

Im Rousseauschen Sinne sind also des Marquis' Verderben der Verstand und die Phantasie gewesen. An die Stelle der unmittelbaren Anschauung, des Gefühls und des Instinkts trat bei ihm die Verstandesaufklärung, und die Phantasie beraubte ihn seines festen Haltes im Leben.

In dem Trauerspiel *Aristodemos* stellt der Dichter antike Heldengrösse und klassische Opferfreudigkeit neben die Stimme der Natur. Während Aristodemos und seine Tochter Hermione die eine Seite repräsentieren, sehen wir die Mutter Lysandra und auch den Liebhaber Kleonnys als Vertreter des natürlichen Gefühls. Gewiss muss uns die Grösse der Hermione und des Aristodemos imponieren, zugleich lässt uns der Dichter aber durchaus nicht den Eindruck verlieren, dass er nicht ganz damit einverstanden ist, dass ein herrliches Geschöpf wie Hermione dem Wahn und Aberglauben zum Opfer fallen soll. Nicht ganz mit Unrecht sagt daher Lysandra zu Aristodemos (ii, 118):

“Dein Herz gleicht dem Erze, woraus dein Schwert geschmiedet ist. Tolle Ruhmsucht erstickt in dir die Stimme der Natur!”

Und weiter unten (ii, 122):

“Bis zum Frevel treibt ihr die eingebildete Tugend, und fragt nicht unser Herz, vergesst, was wir leisten können, und reizet die Schwäche zum Verbrechen! Ja, Ruhm und Herrschsucht sind des Mannes tolle Begierden, und diese ersticken die heiligsten Pflichten.”

So spricht ein Weib, das vorher Gesinnungen und Eigenschaften hatte, wie sie Rousseau im letzten Buche des *Émile* von der Ehefrau verlangt; so spricht eine Mutter, die ihr geliebtes Kind verlieren soll,—und “eine Mutter hat immer recht,” wie Sudermann in der *Ehre* sagt.

Wir hören den Genfer Philosophen in den folgenden Aussprüchen der Lysandra (ii, 118):

“Was ich liebe, und wie ich's thu', darüber hab' ich niemals nachgedacht. Warum sollt' ich's? Ich folge der Stimme der Natur und bin glücklich! und wenn ich sie sehe, so fühl' ich mich stark, und trotz dem Schicksal!”

Ferner:

“Was der Grieche nur immer von dem beschränkten Eheweibe fordern kann, hab' ich gethan. Treu lieb' ich dich, mit Eifer dien' ich dir, und war immer gefälligen Muth's. . . . Ich kann mich nicht an den Ruhm, das luftige Unding hängen! . . . Dein Glück, deine Gesundheit, deine Freundlichkeit, und die Liebe, die aus diesem kindlichen Herzen in das meine strömt, sind meines Lebens Quelle. Nichts ist mir die Welt, nichts der Ruhm; du und sie, Ihr seyd Welt und Vaterland.”

Der Stimme des Gefühls folgend, will Lysandra ihr Kind, selbst mit Aufopferung seiner Ehre vor dem grausamen Tode retten (ii, 119):

“Ich will des Wohlstands nicht achten, wie er der Gefühle nicht achtet!”

“Eisern ist meine Stirn, mein Herz verläugnet die weibliche Sittsamkeit.”

“Ha, giebt's keine Sprache von Aug' zu Auge, dass meine geheimen Gedanken in deiner Seele wiedertönen möchten! Unsinniges Gefühl im Menschen! Zu erröthen schäm' ich mich, da die Tochter sterben soll.”

Auf der Seite des Gefühls steht auch Kleonnys, der Bräutigam der Hermione. Am Anfange des dritten Aktes sagt er zu Aristodemos (ii, 126):

“Keiner erröthet, der dem Rufe des Herzens folgt, den du nicht hörst! Nur du bist unempfindlich.”

Ferner (ii, 127):

“Wilde Einbildungskraft durchbricht die Grenze, die die Natur dem Menschen gesetzt hat! Dies thust du, trittst des Vaters Gefühle, der Menschheit Gefühle mit Füßen!”

Und (ii, 142) :

“Dich lieb’ ich mehr als das Vaterland und will dich retten!—Du sprichst gegen dein Herz!”

Hermione—Nichts rettet mich.

Kleonnys—Doch! sobald du menschlich fühlst, und von blindem Wahne dich nicht bethören lässt!

Allein dem liebenden Jünglinge fehlt es durchaus nicht an entschlossenem Mut, an antiker Opferwilligkeit. Er will selbst für das Vaterland sterben, wie dies sein eigener Vater getan hatte, wenn nur die Geliebte gerettet wird, und kühn tritt er am Ende des Dramas, seine Rechte auf die Braut geltend machend, der Menge entgegen. Unter den Mutlosen erscheint Kleonnys als der einzige Mutige, wenn er im ersten Akte ruft (ii, 96) :

“Die Väter sagen, der Muth der Messener sey gebrochen; warum zögern wir, sie noch einmal anzufeuern, und die Kraft gegen den Feind zu nutzen, die sie noch haben!”

Und willig stürzt er sich endlich für das Vaterland in die Reihen der Feinde. Dem Könige folgen die wieder tapfer gewordenen Krieger, und wir fragen uns, warum erst ein blutiges Menschenopfer erforderlich war, um solches zu vollbringen. Hermione und Aristodemos erscheinen uns von einem gewissen Paroxysmus ergriffen, und wir wissen nicht recht, ob der Dichter sie oder Lysandra und Kleonnys, welche der Stimme des Gefühls folgen, in seinem Drama verherrlichen wollte. Sicherlich glaubte Klinger, als er den *Aristodemos* schrieb, nicht so ganz an starre antike Grösse, gewiss aber an seinen Rousseau.

Auch *Damokles* wird mehr von seinem Herzen als von berechnendem Verstande geleitet. Seiner geraden Offenheit setzt der Tyrann Attalos schlaue Berechnung entgegen und gewinnt das Spiel. Der Standpunkt des Damokles spricht aus den folgenden Worten (ii, 338) : “Des eigenen Herzens Beyfall ist dem Gerechten Gegenwart und Zukunft.” Seinen Sohn Kallias redet Damokles folgendermassen an (ii, 348) : “Du sagst, du seyst ein Mann, der Recht von Unrecht zu unterscheiden weiss; eben dieses beweist mir, wie sehr dein Herz durch den Verstand verdorben ist.” Mit einem Anfluge von Neid blickt Attalos auf

Damokles indem er sagt (ii, 357): "Dieser Mann ist so ganz sein eigener Schöpfer, so ganz der Mann seines eigenen Herzens, und Eigenheit des Herzens ist nun eben das, was wir vor der Hand noch nicht ganz meistern können."

Herz und Verstand werden auch im *Oriantes* wiederholt einander entgegengesetzt. Wir führen nur die folgenden Belege an.

Nemesis—Blinde Sterbliche, die Ihr euch Götter dünkt, wenn Ihr die Kräfte des Verstandes so weit geschärft habt, dass Euer Herz sich in der Brust versteinert! (S. 3).

Königin—Ich fürchte dieses Volk; Agathokles, dieser Boden treibt Menschen hervor, fähig Dinge zu unternehmen, die wir nicht ahnden! Unsere Tugenden sind Künsteleien, Überlegung des Verstandes, von denen wir vorausbestimmen können, wie weit sie gehen mögen; die ihrigen schiessen, ohne Wartung aus freier Brust, und ohne Rücksicht auf sich selbst hervor. (S. 26).

Oriantes—Wir leben im Gefühl, du willst uns zwingen, im Verstand zu leben. (S. 47).

So lebten wir, niemand unterthan, als dem Gefühl vom Werth des Menschen, das die Natur in unser Herz gelegt hat (S. 49).

König—Da ich den Scepter mit jugendlicher Hand umfasste, fühlt' ich, dass der König nicht um seinetwillen lebe! Auf das Ganze war mein Blick gerichtet, um es zu erhalten, zertrat ich, was ihm drohte, und bezwang den Widerspruch des Herzens; früh empfand ich, es sey der Könige Loos, im kalten unbestechlichen Verstand zu leben (S. 69).

O, es ist ein herrliches Ding, um den kalten Verstand, er verstrickt den rohen Sohn der Natur, wie die Spinn' die Mücke in ihrem Netz (S. 73).

Er hasse, was den Verstand auf Kosten des Gefühls erweitert (S. 108).

Nemesis—Nun reiss' ich die Binde von ihren Augen, und lege den üppigen Verstand unter des zerrissenen Herzens Herrschaft (S. 118).

König—Die That, die mein Herz erschüttert, muss mein Verstand nun billigen, da sie euch errettet (S. 119).

Dieselben Gegensätze finden sich auch im *Giafar*. Es heisst dort z. B.

Ahmet—Die Stirne des Denkers reizt mich zu Gesprächen, doch lieber seh' ich die Wärme des Herzens (v, 25).

Giafar—Der Verstand kann hier nicht entscheiden, das Gefühl, das diesen vergleichen lehrt, und uns von unserem Elend, jeden Augenblick, so schmerzlich überzeugt, scheint mir dazu allein berechtigt (v, 29).

Ahmet—In meinem Herzen ist Licht, warum löscht es dein Verstand aus?

Giafar—Nach meiner Erfahrung war es das Herz, das den Verstand auslöschte (v, 33).

Das Herz verschlang die trüben Erfahrungen des Verstandes,—seine Vernunft senkte Licht in sein Herz, das Herz gab dieser von der empfangenen Wärme und Klarheit zurück, und von beyden getragen und begeistert, erhub er sich über das düstere, verworrene Labyrinth, in das ihn seine Einbildungskraft und Erfahrung geschleudert hatten (v, 373).

Giafar—Ja Ahmet, du hast recht, das Gefühl ist die Quelle unsres Glücks, zur Quelle unsres Elends machen wir es dann nur, wenn üppige, überkünstelte Einbildungskraft und grübelnde Vernunft unser Herz vergiften (v, 163).

Was Haroun thut, muss aus seinem Herzen kommen. Haroun kämpfte in seinem Inneren; er sprang von Entschluss zu Entschluss, und jeden, den sein Verstand erwählte, verwarf sein Herz mit Unwillen (v, 261).

Haroun— seine Klugheit, sein Verstand hatten gesiegt, nicht sein Herz (v, 277).

Giafar (zu *Leviathan*)—Du kannst wohl meinen Verstand verwirren, aber mein Herz empörst du (v, 372).

Aber auch *Giafar* findet schliesslich den Rousseauschen Kompromiss, der die aus dem Herzen kommende Vernunft für gut erklärt. Interessant ist, was diesen Punkt betrifft, namentlich die folgende Stelle (v, 373 f):

Giafar (zu *Leviathan*)—Damals, als meine Vernunft verdunkelt, mein Herz von Zweifeln gefoltert war, und ich die Weisen las, die meine Selbstständigkeit auflösten; damals, da ich die Quelle des Übels ausser dem Herzen und dem Unverstand der Menschen suchte, und Gott und die Natur zu Mitschuldigen unsrer Thorheit machte, da war ich ein Schwärmer, ein unglücklicher Schwärmer; aber als meine moralische Kraft durch Thätigkeit lebendig ward, und ich durch die Ausübung der Tugend lernte, dass aus dem Bösen, worüber ich murrte, unsre Vollkommenheit entspringt, nur daraus entspringen konnte, und ich mich dieser Vollkommenheit immer näher fühlte, die Früchte des Guten um mich reifen sah, da verschwand die Schwärmerei, da ward ich Mensch; da trat mein Herz mit der Vernunft in Einverständniss.

Und doch ist es wiederum das Herz gewesen, durch welches *Giafar* aus den Klauen des Teufels erlöst wird. Er sagt nämlich (v. 390): “Die Reinheit meines Willens ist es, das Gefühl, nach dem Gesetz der Vernunft gehandelt zu haben,—ist es, was mich zum Sieger über dich und alle Schrecken machte.”

Leviathan muss infolge dessen eingestehen (v. 395 f): “Den ich vernichten wollte, dem ich Laster zur Tugend machen wollte, der hat über mich gesiegt. Die Vernunft ist seine Gesetzgeberin, der reine Wille sein Leiter.”

Wie schon Rieger¹⁰ ausführt, handelt es sich im *Giafar* allerdings um eine Vereinigung Rousseauscher und Kantischer Theorien, welche letztere nicht in den Rahmen dieser Arbeit gehören.

In dieses Kapitel gehört auch die folgende Stelle aus *Raphael de Aquillas* (iv, 71):

Solima (an *Raphael*)—Nie werde dein Loos, den Verstand auf Kosten des Herzens zu erweitern; aber hüte dich, bloß empfinden zu wollen.

Ferner heisst es von *Raphael*, als er sich nach dem Tode *Almerinens* auf dem Wege nach Italien befindet (iv, 249):

“Ohne allen Gegenkampf liess er seinen Verstand von seinem tiefverwundeten Herzen leiten.”

Unter dem Einflusse Rousseaus widmete Klinger der Idee, dass Herz und Verstand gegensätzliche Elemente sind, ein ganzes Buch. In dem *Faust der Morgenländer* kommt dieser Gedanke klar zum Ausdruck. Seinem Herzen folgend regiert der Grossvezir *Abdallah* das Land seines Herrn, des Sultans *Giuzurat* und geniesst aus diesem Grunde dessen Freundschaft. Der Charakter des *Abdallah* wird von *Ben Hafi*, dem Erzähler, folgendermassen dargestellt (vii, 43):

“Dieser *Abdallah* war nun ein solcher Mann, von theilnehmendem, feurigen Herzen, hohem Muthe, rastloser Thätigkeit, der das Gute eben so rasch und schnell wollte und betrieb, als sein Herz es auffasste.”

Abdallah selbst sagt von sich (vii, 59):

“Ich will mir das Gute, das Glück der Menschen, will es mit Eifer und Begeisterung und achte nicht, was daraus für mich entsteht, wenn es mir nur gelingt.”

¹⁰ *Klinger*, II, 306. Auch schreibt Rieger hierzu noch folgendes: “Bei Rousseau sind die Erkenntnisobjecte das Sentiment, in welchem Begriffe die theoretische und praktische Vernunft ungeschieden beisammenliegen; und die Unsterblichkeit wenigstens begründet *Giafar* an der einzigen Stelle, wo sie nicht als mögliche Hoffnung, sondern als Überzeugung ausgesprochen wird, rein theoretisch in den Worten: ‘Die Überzeugung, dass ein Wesen nicht vergehen kann, das durch den Verstand gewirkt hat’ (530), übereinstimmend mit Rousseau, der sagt: ‘Je conçois, comment le corps s’use et se détruit par la division des parties, mais je ne puis concevoir une destruction pareille de l’être pensant’ *Émile*, iii, 80)”

Sein hohes Streben stellt er selbst in folgenden Worten dar (vii, 81) :

“Nur zwei Dinge wünsche ich zu erhalten, das Herz des Sultans, und das Vermögen, ihn durch sein Volk, und sein Volk durch ihn glücklich zu machen.”

Allein der wohlmeinende Enthusiast wird durch mancherlei Enttäuschungen, durch wiederholten Undank veranlasst, sich den Verstand zu Hülfe zu rufen, der sich ihm auch schliesslich als ein “Geist” zugesellt. Den personifizierten kalten Verstand schildert der Dichter nun wie folgt (vii, 54) :

“Seine erhabene Gestalt entsprach dem wunderbar schönen Angesicht—ein Ideal, nach allen Regeln der im Geiste abgezogenen Schönheit selbst gebildet; aber dabei so kalt, gleichgültig und empfindungslos, dass das Verwundern und Bewundern plötzlich in ein erstarrendes, ängstliches Gefühl überging. Auf seinem wunderschönen Gesicht war kein Zug, keine Miene, keine Spur eines Zuges oder einer Miene zu finden, welche dem ihm gegenüberstehenden den Weg zum Herzen oder Geiste desselben anzeigte.”

Schon beim Anblicke des schönen kalten Wesens wird Abdallah von Grauen überfallen und ruft (vii, 56) : “So wirkst du auf mein Herz wie der kalte Marmor auf die erhitzte Hand.” Ferner (vii, 65) :

“Deine Gegenwart, dein Anblick, deine Worte, dein kalter, starrer Blick, deine wunderbare Schönheit, die weder die Seele noch das Herz beleben, zermalmen mich, und doch muss ich dich haben. . . . Ich wage es um eines grossen erhabenen Zweckes willen, und ich hoffe, so kalt und empfindungslos du auch erscheinst, so bist du doch ein gutes Wesen.”

Noch immer getragen von seinem feurig empfindenden Herzen setzt nun Abdallah dem Geist auseinander, warum er ihn rief (vii, 65) :

“Da ich nun meinen Enthusiasmus den eigennützigen Sterblichen nicht mitteilen kann, da mich dieser Enthusiasmus in Ansehung ihrer und der Unternehmungen zu ihrem Besten so oft irre führte und blendete, so dachte ich endlich, es sey vielleicht besser und klüger, diese Begeisterung durch die kalte Vernunft und die widrige Erfahrung zu leiten.—So rief ich dich nun, dass du mich warntest, wenn die Begeisterung mich hinreisst.”

Wie ein kalter Wasserstrahl wirken die Antworten des Geistes auf den Warmherzigen (vii, 58) :

Abdallah—Und du fühlst weder Willen noch Widerwillen, weder Liebe noch Hass?

Geist—Ich weiss nichts davon, und darum bin ich der, dessen du bedarfst. . . . Für mich ist nichts gross und klein, und selbst der Enthusiasmus, der Euch zu erhabenen Thaten antreibt, ist für mich nichts als eine Aufwallung des Bluts (vii, 62).

Es folgt nun ein erbitterter Kampf zwischen Herz und Verstand, in dem Abdallah an den Abgrund des Verderbens geführt wird. Und nun hält ihm der Geist die Gründe seines Falles vor, und wir hören Rousseau reden (vii, 192 ff) :

“Warum wolltest du zwei widersprechende, sich wechselseitig zerstörende Dinge vereinigen, die Begeisterung zu edlen Thaten, und die ihre Wirkung berechnende kalte Vernunft?”

“Von der Sekunde an, da du in mein Angesicht geblickt hast, musste das Gefühl erkalten, das dich durch Liebe und Kummer an die durch Liebe und Kummer mit dir verwandten Sterblichen knüpfte. . . . Verblendet von der kühnsten und glänzendsten Schwärmerei, wolltest du durch die kalte Vernunft allein das zweideutige Spiel des menschlichen Lebens befördern.”

“Thor, was wäret ihr ohne diese Täuschung, der Zauberquelle Eures Daseins, ohne die Begeisterung, den idealistischen Sinn, durch die ihr allein hervorgebracht habt, was Grosses, Herrliches geschehen ist. Da du mich riefst, verschwanden diese deine Seele tragenden Flügel. . . . Doch du wolltest von nun an ohne alle Täuschung, ohne den Einspruch des Herzens, ohne Vorliebe und Neigung, nach den kalten Regeln der Vernunft handeln.”

Herz und Verstand werden im *Faust der Morgenländer* noch folgendermassen gegenübergestellt:

Khalife—Ob es besser für den Menschen ist, den warmen (versteht sich und auch guten) Eingebungen des Herzens, im Leben und Wirken zu folgen; oder bloss der kalten Vernunft, die immer weislich den Nutzen vorausberechnet (vii, 26).

“Er, der diese Weisheit bisher für seine einzige Leiterin hielt, jede gute That nur darum unternahm, weil sein Herz ihm sagte, dass sie gut sey, will nun seiner Thaten Ursprung und Folgen bloss nach der kalten, sparsamen, vor und hinter sich blickenden Vernunft abwägen. Maass, Regel und Gewicht sollen über die Wärme seines Herzens bestimmen, und er fühlt in seinem Wahne nicht, dass sie ihm sein werden, was der Frost der Blüthe ist” (vii, 33).

“Der Sterbliche, welcher durch die kalte Vernunft die Wärme seines Herzens auslöscht,—wagt mit dem schönsten Genuss des Lebens seinen eigenen Werth (vii, 35).

“Mein Verstand sagt mir, . . . dagegen aber wünscht mein Herz, . . .” (vii, 38).

“Sein Verstand lächelte einen Augenblick diesem Entschluss zu, aber sein Herz verwarf ihn mit Verachtung” (vii, 84).

“ . . . er fühlte Bedauern mit dem Sultan, in das sich natürlich einiges Misbehagen mischte, welches daraus entsprang, dass er dem Herzen des Sultans als Gewinn anrechnete, was seinem Verstand als Verlust aufmerkte” (vii, 117).

“Jede That, die sein Geist entwarf, jeden Wunsch, den sein Herz schuf, jede Äusserung des Willens, dieses oder jenes zu unternehmen, oder auszuführen, zernichtete und zerblies der kalte Athem seines unermüdeten Verfolgers” (vii, 180).

Und endlich, als Abdallah wieder sich selbst gefunden hat, lässt der Geist von ihm mit den Worten: “Du hast nun dein Schicksal aus deinem eigenen Herzen entschieden, ich trenne mich von . . . dir.”

Aber auch hier gelangt Klinger zu einer glücklichen Vereinigung von Herz und Verstand, indem er sagt (vii, 264) :

“Nur der reine Zweck, die lautere Absicht, die innere Stimme des Handelnden, die durch das Herz gefühlte, durch den Verstand geleitete Anerkennung des Guten, drücken dem Werthe unseres Wirkens oder Nichtwirkens das Siegel auf.”

“Dein Herz hat die Blüthe des Lebens, welche der kalte Verstand vertrocknen wollte, wiederum belebt. Die schöne Blüthe wird nun reifen zur Frucht, in einsamen, stillen Thaten des menschlichen Lebens. Das Herz erschaffe die That, der Verstand überlege und rathe, Güte und Weisheit umschliessen beyde, dann geht der Sterbliche sichern und festen Tritts einher, das übrige ist des Schicksals!” (vii, 265).

In dem Dialog *Der Weltmann und der Dichter* erscheinen in den beiden Hauptpersonen dieselben Gegensätze personifiziert, und zwar namentlich an folgender Stelle (ix, 59 f) :

Dichter—Wie die Einbildungskraft, der Verstand, der Kopf des Mannes beschaffen waren,—habe ich vernommen; aber—

Weltmann—Aber?

Dichter—Wie sah es mit dem Herzen aus?—schwieg es ganz? ward es gar nicht gefragt?

Weltmann—O, das Herz ist ein gar zu geschmeidiges, gar zu gefälliges Ding, wenn der Verstand Herr im Hause ist, wie er sein muss, wenn das Hauswesen fest bestehen und steigen soll. Wer sein Glück machen will, muss das leicht zu verzärtelnde Ding gewöhnen, sich an den Siegen, an dem Gewinne des Verstandes zu ergötzen, da möchte er wohl nicht viele Lorbeeren aufzuzeigen haben.

Dichter—Ach, wohl mag das dem so vorkommen, der nie empfunden hat, was dem Herzen und dem Geiste die Vollendung einer guten That ist! . . . Ich sehe, fühle alle Thränen, welche die Menschheit bey den von Euch erfochtenen Siegen des Verstandes weint."

Am Schluss macht der Weltmann, durch bitteres Leid einigermassen mürbe gemacht, dem Herzen doch einige Konzessionen, und so gelingt es dem Dichter auch in diesem Werke die Kluft zwischen Herz und Verstand einigermassen zu überbrücken.

Ungemein klar aber drückt Klinger, was diesen Punkt betrifft, seine Ansichten in den *Betrachtungen und Gedanken* aus. Es heisst daselbst:

112. Es gehört hohe moralische Kraft dazu, den Verstand durch Welterfahrung, durch thätiges Geschäftsleben und in dem Umgange mit höheren Ständen aufzuklären, ohne dass das Herz in dieser Schule auf-trockene. Ich kenne darum nichts Interessanteres, als einen welterfahrenen Mann mit grauen Haaren, der nach ehrenvollem, thätigem, Leben zu seinen Verwandten und Jugendfreunden zurückkehrt, und den alle, obgleich die Zeit sein Äusseres verwittert hat, doch noch an seinem gesunden Herzen, seinem Geist, Sinn und seiner Denkungsart wiedererkennen. Dieses nenne ich den Kern im Menschen aufbewahren, und darauf arbeite ich, überzeugt, dass der innere Mensch nie altert, wenn Verstand und Herz sich nicht trennen.

349. Der Stolz des Verstandes ist der trüglichsste von allen, und wenn die Selbstliebe die Mutter des Egoismus ist, so ist er wahrlich sein Vater. Er löst nicht, er zerreisst die schönen Fäden, womit uns jene Gefährten so leicht gefesselt hielten—und die sie an unser Herz knüpften, uns daran durch das Leben zu leiten.

585. Die Vernunft mag noch so stolz und anmassend sein, alles, was sie denkt, allen Stoff, den sie verarbeitet, verdankt sie doch dem Herzen, den Sinnen und der Einbildungskraft. Zur Vergeltung hat sie das Spiel a priori ersonnen, und sucht sich in das Eroberte als Eigenthum zu setzen.

Wenn schon die zuerst angeführte Stelle einem Kompromiss ungemein ähnlich sieht, so ist ein solcher in den folgenden vollständig erreicht:

139. Gefühl und Vernunft sind die Sonne und der Mond am moralischen Firmament. Immer nur in der heissen Sonne, würden wir verbrennen, immer nur im kühlen Mond, würden wir erstarren.

685. Das Gute, Schöne, Edle wirkt auf das Herz, und setzt zur richtigen Anerkennung einen hellen Verstand voraus. Herz und Verstand verbunden bilden das edle Gemüt.

E. "THE JOY OF GRIEF."

In allerengstem Zusammenhang mit der Betonung des Gefühls gegenüber dem Verstand steht die starke Sentimentalität, mit welcher Rousseaus Gestalten reichlich ausgestattet sind. Allerdings lag die Tränenseligkeit damals in der Luft. Merkwürdigerweise hatte sie in dem sonst so robusten England das Licht der Welt erblickt und über Frankreich kommend in dem Lande der Gemütsmenschen, Deutschland, ihren Höhepunkt erreicht.

Im Lande der Britten hatte schon Sterne den Ausdruck "the joy of grief" gebraucht, und bei dem biedereren Drucker und Romanschriftsteller Richardson vergoss man wahre Ströme von Zähren. Ohne Zweifel war Rousseau in dieser Hinsicht von Richardson beeinflusst worden; denn er kannte Richardson; das geht schon aus einer Stelle in der *Neuen Heloise* hervor¹.

Die 'schönen Seelen' in dem zuletzt genannten Roman vergiessen denn auch bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit ein wahres Tränenmeer, und Rousseau lässt sie dieses Gebahren auch noch folgendermassen verteidigen:

"Si tu es fâchée de t'affliger, ah! tu ne connais pas la veritable affliction. Si tu y prends une sorte de plaisir, pourquoi ne veux-tu pas que je le partage? Ignorest-tu que la communication des coeurs imprime à la tristesse je ne sais quoi de doux et de touchant que n'a pas le contentement?"

Charakteristisch ist ferner noch die folgende Stelle (St. Preux an Julie):

"O tristesse enchanteresse! o langueur d'une âme attendrie! combien vous surpassez les turbulents plaisirs et la gaîté follâtre, et la joie emportée, et tous les transports qu'une ardeur sans mesure offre aux désirs éffrénés des amants! . . . Dieux! quel ravissant spectacle, ou plutôt quelle

¹ iii Partie, 18. Brief, zu Anfang.

extase de voir deux beautés si touchantes s'embrasser tendrement, le visage de l'une se pencher sur le sein de l'autre, leur douces larmes se confondre, et baigner ce sein charmant comme la rosée humecte un lis fraîchement éclos!''²

Diese Tränenseligkeit erscheint nun auch bei Klinger, namentlich in dessen Sturm- und Drang-Periode, aber auch noch später, und ist ohne Zweifel auf Rousseau zurückzuführen.

Der alte Krieger Stilpo in dem gleichnamigen Drama z. B. weint fortwährend. "Ach bey Gott! ich kann nur weinen," (I Akt. 6. Auftritt).

"(In Tränen ausbrechend) Ha, schon wieder nass in meinen Augen, und mein Herz kann nicht brechen?" (iii Akt, 2. Auftritt).

Folgende Stelle im zweiten Auftritt des fünften Aufzugs erinnert lebhaft an die oben zitierten Sätze aus der *Neuen Heloise*—Stilpo sagt:

"O, wenn's Leiden ist, so gieb mir. So wie ich jetzt bin, ist das volle Maass des Leidens Labsal. Gieb mir! Gieb mir, meine ganze Seele schmachtet darnach, wie nach neuer Erquickung."

Ein überaus sentimentaler Romeo ist Horazio, der Lieblingssohn Stilpos. Im zweiten Auftritt des zweiten Akts fällt der verliebte Jüngling seinem Vetter Rinaldo "laut weinend" um den Hals, weil er sich von der Geliebten trennen soll. Als nun Stilpo dazu kommt, hört der Jammer immer noch nicht auf. Erst fühlt Stilpo die Tränen seines Sohnes auf den eigenen Wangen "zittern," dann aber—und nun wissen wir, von welchem Stamm der Apfel gefallen ist—bricht er selbst in Tränen aus. Bezeichnend ist auch noch folgende Schilderung, die uns derselbe Horazio, dieses recht schlechte Seitenstück zu dem männlichen Romeo des grossen William, im zweiten Auftritt des vierten Aufzugs liefert:

"Im Garten unter dichtem, heimlichem Gebüsch fliesst der Bach der Liebe, dort flossen Thränen der Liebe und quollen hinab, und es däuchte mich, die Sonne schien sanfter, die Vögel sangen lieblicher. Dort sitzt sie jetzt und weint Thränen des Kammers. Ha! und ich sollte sie nicht aufküssen von ihren Wangen, nicht abtrocknen?"

² *Ibid.*, i Partie, 193.

Selbst das Mannweib Antonia muss sich im siebenten Auftritt des zweiten Aufzugs "die Augen trocknen." Nur der wilde trotzige Rinaldo brüllt in seinem wütenden Verlangen nach Rache: "O, wenn ich nur Schmerz hätte! nur Ausbruch des Schmerzes, nur Thränen hätte!" (i, 3). Ihm ist die linde feuchte Labe versagt, versagt auch die Wollust des Schmerzes. "the joy of grief," die anderen aber schwelgen darin wie Rousseau und die Gräfin Houdetot in den *Confessions*³.

Auch Damokles vergiesst Tränen und empfindet die Wonne des Schmerzes. Er ruft:

"Charikles, lass mich auf eines Menschen Wange meine letzten Thränen weinen, . . . wische die Thränen nicht weg, sie mögen mich immer weinen sehen; ich sitze hier am Grabe der Freyheit, und benetze es mit meinen letzten Thränen."

"Wische die Thränen aus meinen dunkelen Augen, dass ich Euch sehe! Es liegt viel Wollust in diesem Weinen." (iv Akt, gegen Ende).

In der *Geschichte eines Teutschen* heisst es:

"Die glühenden Wangen der Jünglinge berührten sich, und einige Thränen, von verschiedenen Gefühlen erzeugt, drängten sich zwischen ihre Küsse" (viii, 35).

"Die Jünglinge unmarmten sich, und ihre Seelen, ihre Thränen flossen in einander" (viii, 77).

"Ferdinand fühlte das Gerechte des Vorwurfs; und da ihm plötzliche Wirkung so natürlich war, so traten ihm Thränen in die Augen" (viii, 115).

"Ferdinand weinte an seinem Halse" (viii, 115).

Im *Simsons Grisaldo* aber erreicht die Richardson-Rousseausche Tränenseligkeit den Gipfelpunkt. Dort lässt nämlich unser Dichter sogar ein Pferd weinen (S. 225):

Grisaldo—O, ein Pferd von der trefflichsten Gemütsart. Ein edles melancholisches Ross. Die weiche Seele! Es weint oft dicke Thränen aus den grossen stieren Augen.

F. BÜCHER UND BUCHWEISHEIT; PHILOSOPHEN UND ÄRZTE.

Gegen Systeme, Bücher, wissenschaftliche Institutionen, u. s. w., finden sich in Rousseaus *Émile* und der *Neuen Heloise* zahlreiche Ausfälle. Wir greifen nur die folgenden heraus:

³ Livre ix.

“Tout ce qui n'est plus dans les sentiments, ils l'ont mis en règle, et tout est règle parmi eux. . . . Il faut faire comme les autres: c'est la première maxime de la sagesse du pays. Cela se fait, cela ne se fait pas: voilà la décision suprême.”¹

“(Europa.) Les sciences, les arts, la philosophie et les mœurs qu'elle engendre ne tarderont pas d'en faire un désert. Elle sera peuplée de bêtes féroces: elle n'aura pas beaucoup changé d'habitants.”²

“La lecture est le fléau de l'enfance, et presque la seule occupation qu'on lui sait donner. A peine à douze ans Émile saura-t-il ce que c'est qu'un livre.”³

“Je hais les livres; ils n'apprennent qu'à parler de ce qu'on ne sait pas.”⁴

“Il est de la dernière évidence que les compagnies savantes de l'Europe ne sont que des écoles publiques de mensonges; et très sûrement il y a plus d'erreurs dans l'académie des sciences que dans tout un peuple de Hurons.”

“Puisque plus les hommes savent, plus ils se trompent, le seul moyen d'éviter l'erreur est l'ignorance. Ne jugez point, vous ne vous abuserez jamais. C'est la leçon de la nature aussi bien que de la raison.”⁵

“Je ne concevrai jamais que ce que tout homme est obligé de savoir soit enfermé dans des livres, et que celui qui n'est à portée ni des livres ni des gens qui les entendent soit puni d'une ignorance involontaire. Toujours des livres! quelle manie! Parce que l'Europe est pleine de livres, les Européens les regardent comme indispensables, sans songer que, sur les trois quarts de la terre, on n'en a jamais vu.”⁶

“Je n'ai jamais pu croire que Dieu m'ordonnât, sous peine de l'enfer, d'être si savant. J'ai donc refermé tous les livres. Il en est un seul ouvert à tous les yeux, c'est celui de la nature. C'est dans ce grand et sublime livre que j'apprends à servir et à adorer son divin Auteur.”⁷

“L'abus des livres tue la science. Croyant savoir ce qu'on a lu, on se croit dispensé de l'apprendre. Trop de lecture ne sert qu'à faire de présomptueux ignorants.”⁸

Dass Klinger auch hier von Rousseau angeregt wurde, beweist schon die folgende Stelle aus *Das leidende Weib* (S. 1):

Franz—Der nächste Weg zum Narren zu werden, ist, sich Systeme bauen zu wollen! . . . Was? Weisheit?—Seifenblase, Schaum! . . . Meinetwegen will ich kein Buch mehr ansehen.

¹ *Nouvelle Héloïse*, Partie ii, Let. 17, S. 432.

² *Émile*, i, 36.

³ *Ibid.*, ii, 208.

⁴ *Ibid.*, iii, 372.

⁵ *Ibid.*, iii, 423.

⁶ *Ibid.*, iv, 229.

⁷ *Ibid.*, iv, 238.

⁸ *Ibid.*, v, 231.

Der Monolog schliesst sogar mit einem Ausfall auf Lessings *Laokoon*. Wie Rousseau, stellt Franz das Gefühl über die Bücherweisheit..

Auch in *Simsons Grisaldo* tritt uns die von Rousseau geäußerte Verachtung der systematischen Bildung in allerdings humoristischer Weise entgegen. Denn im Sinne der im *Émile* festgelegten Prinzipien bekennt Bastiano seinem Vater: "Was nennt Ihr lernen? Ich hab' mit Vorsatz nichts gelernt, um vor meinen Augen ganz zu werden." (S. 151).

Die folgende Stelle aus dem *Plimplamplasko* gehört ebenfalls hierher (S. 177): "Aber ordentlich mocht er nits lernen, weil er hatt gehoert und gelesen, dass ein rechter Mann aus sich alles thät hervormachen, und waren das gemein Leut und Handwerkweis Gelehrte, die so thaten auf den Büchern hocken, und sich da herausflicken mit fremden Lappen."

Im *Orpheus* finden wir einen sehr gepfefferten Ausfall auf die Schriftsteller (iii, 16 ff.).

Seiner ganzen Anlage und Idee zufolge gehört das Drama *Elfriede* in dieses Kapitel. Ethelwood erscheint als der gelehrte Schönggeist, der die Einsamkeit liebt. Seine Gefühle sind aber durchaus nicht echt. Vielmehr benutzt er seine Theorien, um sein schönes Weib vor der Welt verborgen zu halten. "Die Liebe, die sie jetzo fühlt, ist Träumerei, Empfindeley, die Ethelwood mit schwärmerischen Büchern nähret." (i, 198).

Rieger bemerkt⁹ mit Bezug auf Klingers *Elfriede*: "So taucht denn bei der Behandlung dieses Stoffs wieder die alte Moral des Grisaldo und Orpheus auf, die wir in die Formel brachten: Dem Starken die Schönheit; zugleich die Erhebung der physisch kräftigen, kriegerischen Männlichkeit über geistige Verfeinerung und Literatenexistenz, und der alte Kampf gegen Empfindsamkeit und Verbildung der Weiber." Leider aber gewinnen wir in der *Elfriede* einen nur sehr geringen Eindruck von der "geistigen Verfeinerung" des Ethelwood. Elfriede selbst hat er dadurch wenigstens sehr wenig imponiert; denn sie wirft sich dem Könige sehr schnell in die Arme. Es war

⁹ Klinger, ii, 38.

ihrem Gemahl also nur gelungen, sie vorläufig zu verbilden, der erste wirkliche Mann aber machte sie den ihr aufgedrängten "Empfindeleyen und Büchern" untreu. Das Literatentum auf der einen und die Verbildung auf der anderen Seite sind also thatsächlich gar nicht vorhanden, sondern nur künstlich herbeigeführt und verschwinden deshalb beim ersten Anstoss. Klinger hat uns also in der *Elfriede* eine Theorie seines Philosophen weder demonstriert noch auch bewiesen.

Im *Faust* (iii, 21 f.) wird der verhängnisvolle Einfluss der Buchdruckerkunst auf die zukünftigen Schicksale des Menschengeschlechts vom Satan in seiner Ansprache vorausgesehen und im Sinne der Hölle hoch gepriesen. Auch sagt der Teufel zu Faust (iii, 58): "Besser wäre es für dich gewesen, du hättest nie gelesen, dein Kopf würde gerader, und dein Herz gesünder sein."

So verbrennt Giafar bei seinem Eintritt in einen neuen Lebensabschnitt seine Bücher, deren Inhalt ihm kein Glück brachte (v, 138, 139).

In den *Reisen vor der Sündflut* zieht Rousseau-Klinger-Mahal folgendermassen gegen die Wissenschaft bzw. das Wissen zu Felde:

"Den Künsten, deren Mutter das Bedürfniss war, folgten schnell Erfindungen der Üppigkeit, und bald erschuf sich der zu erkünstelte Verstand ein Spielwerk für die Phantasie, und dieses Spielwerk nannten sie Wissenschaft" (vi, 24).

Mahal (zu *Ram*)—Ich habe heute unter Euch die Quelle der Verderbniss, der Thorheit und des Wahnsinns gefunden, nach der ich so lange geforscht habe; es ist das Wissen (vi, 315).

Mahal—Ja ihr Wissen macht sie kühn und wahnsinnig! Alles, was ich bisher gewonnen habe, ist die Überzeugung, dass das Wissen Gift ist, ein Gift, das man dafür erkennt und doch verschlingt, das das Gehirn mit Worten füllt und das Herz einengt, das den vor Durst lechzenden Geist nie erquickt. . . . Aber, ach Herr! warum wissen die Menschen so viel und doch nichts, und warum hast du ihnen diesen gefährlichen Durst nach Wissen gegeben (vi, 317).

Mahal (zu *Gott*)—Ich weiss, dass ich ein Thor war, dieses Gebirge zu verlassen; aber ich musste dieses Gebirge verlassen, weil die rastlose Begierde zu wissen und zu erkennen stärker war, als die Vernunft oder der Geist, den du meinem aus Thon and Leimen geschaffenen Leibe zugeteilt hast. Kann ich dafür, dass Adam, unser aller Vater, von

der Frucht der Erkenntniss genoss, und den heissen Trieb des Wissens in uns, nebst der Erkenntniss des Guten und Bösen fortgepflanzt hat? (vi, 349).

In den folgenden Zeilen werden die Gegensätze zwischen dem Wissen und der Unwissenheit sowie der Einbildungskraft bzw. Phantasie sehr deutlich dargestellt (vi, 327):

Sultan Denkling—Auf meiner Rechten da ist mein Bruder Schönling, durch einen breiten Strom von meinem Reiche getrennt, er verbrennt die Vernunft durch die Einbildungskraft. . . . Auf meiner Linken dieser Barbar, den Gebürge von meinem Reiche scheiden, der über Thiere herrscht, und mir ins Gesicht sagt, er halte es für ein Glück. Was hilft es mir nun, dass ich gleich einer strahlenden Sonne in ihrer Mitte sitze; der eine sieht mein Licht aus Dummheit nicht, und der andre hasst es, weil die Schönlinge das Helldunkel lieben, und ihnen die Vernunft alle die erlogenen Bilder ihrer Phantasie zu Gerippen macht.

Aus Furcht vor Sultan Einfalt schliessen Denkling und Schönling gegen ihren Bruder einen Bund. Wir gewinnen aber von vornherein die Einsicht, dass dieses Verhältnis nicht von Dauer sein wird, da es nach Rousseau jeder inneren Berechtigung entbehrt; denn (vi, 336):

“Die zwei erhabenen Brüder” [Denkling und Schönling] “vertrugen sich gerade so, wie Vernunft und Einbildungskraft sich zu vertragen pflegen. Sie fühlten die unerträglichste Langeweile, wenn sie beysammen waren; einer verachtete den anderen.”

Der Kampf beider Parteien endet natürlich dem Wunsche Rousseaus entsprechend mit dem Siege des Sultans Einfalt. Der Letztere aber wird seines Sieges eigentlich nicht recht froh. “Sie sind meine Brüder,” sagt Einfalt (vi, 338) schluchzend,

“Wie sollte ich nicht weinen? Ach, ich kann ihnen nichts zu Leide thun.”

Ram: “Das sollst du auch nicht. Sperre sie nur zusammen ein, und sie werden sich selbst so viel Böses thun, dass sie dich bald von ihrer Last befreien werden.”

Die Kopher und Sullaher waren zufrieden, sie riefen Sultan Einfalt zum Herren der drey Reiche aus, und sagten unter sich: “Wir waren Narren, unter Narren, unter Einfalt werden wir wieder gescheitert werden.”

Es will uns scheinen, dass sich in den Tränen Einfalts doch das Eingeständnis moralischen Überwundenseins äussert, obgleich der Rest des oben aufgeführten Zitats wieder recht

rousseauisch klingt. Von grösster Bedeutung ist aber der Schluss der Geschichte. Mahal, d. h. der verkörperte Wissensdrang, wird in ein steinernes Denkmal verwandelt. Rieger bemerkt dazu sehr treffend¹⁰: "In diesem Schluss liegt eine grossartige Poesie, und in der Entscheidung über das Wissen, die zuletzt gegeben wird, ist Rousseau glücklich überwunden."

Im *Faust der Morgenländer* kommt Klinger auf Mahals *Reisen vor der Sündflut* zurück. Der Grossvizir, der mit demjenigen der *Reisen* identisch ist, hat über dieselben folgende Ansicht (vii, 18):

"Nach Mahals Berichten dienen die Wissenschaften, welche doch die Menschen aufklären sollten, nur dazu, sie schlechter, üppiger, kühner, Gottes und des Glücks der Menschen vergessner zu machen."

Darauf antwortet Ben Hafi:

"Du hörtest Mahals Reisen als Grossvisir an, . . . denn hättest du sie als Mensch gehört, so würdest du höchstens daraus geschlossen haben: der Mensch missbrauche leider oft, was ihm zu seinem Glück gegeben ist, Religion, Regierung und Wissenschaften."

Das, wie schon oben erwähnt, von Rousseau gehasste Wort System taucht namentlich auch in der *Geschichte eines Teutschen* auf, und zwar folgendermassen:

Präsident (viii, 50)—Jeder Staat, er sey gross oder klein, besteht durch ein Ding, an das alles gefesselt ist und gefesselt bleiben muss, das alles durch feste, unabhängige Ordnung in Abhängigkeit von sich hält. Dieses Ding heisst System; und nach ihm muss sich ein jeder von uns bequemen, er sey und heisse wie er wolle.

Ernst zu Ferdinand (viii, 57)—Er nannte das kalte, ungeheure Ding System; und mich überläuft ein frostiger Schauer, wenn ich das Wort ihm nachspreche.

Ernst an Hadem (viii, 91)—So liegt denn das Ding, das mein Oheim System nennt, wie ein Joch auf dem Nacken Aller!

Ernst zum Präsidenten (viii, 219)—Als ich unter ihrem Vorsitze mein Amt antrat, waren sie der Erste, der von mir forderte,—dass ich mein Gewissen unter den Götzen beugen sollte, den sie System nennen. Ich that es nicht, und werde es nie thun.

Von der Naturwidrigkeit eines jeden Systems und eines systematischen Denkens überhaupt überzeugt, gefällt sich

¹⁰ Klinger, ii, 317.

Rousseau an vielen Stellen in scharfen Ausfällen gegen die Philosophie und namentlich gegen die Philosophen selbst.

“O philosophie! combien tu prends de peine à rétrécir les coeurs, à rendre les hommes petits!”¹¹

St. Preux an Claire—Ah! ne me parlez de philosophie: je méprise ce trompeur étalage qui ne consiste qu’en vains discours; ce fantôme qui n’est qu’une ombre, qui nous excite à menacer de loin les passions, et nous laisse comme un faux brave à leur approche.¹²

Aus dem *Émile* greifen wir nur die beiden folgenden Stellen heraus:

“Quand les philosophes seroient en état de découvrir la vérité, qui d’entre eux prendroit intérêt à elle? Chacun sait bien que son système n’est pas mieux fondé que les autres; mais il le soutient parce qu’il est à lui. Il n’y en a pas un seul qui, venant à connoître le vrai et le faux, ne préférât le mensonge qu’il a trouvé, à la vérité découverte par un autre. Où est celui qui, pour sa gloire, ne tromperoit pas volontiers le genre humain? Où est celui qui, dans le secret de son coeur, se propose un autre objet que de se distinguer? Pourvu qu’il s’élève au dessus du vulgaire; pourvu qu’il efface l’éclat de ses concurrents, que demande-t-il plus? L’essentiel est de penser autrement que les autres. Chez les croyants il est athée, chez les athées il seroit croyant.”¹³

“L’orgueilleuse philosophie mène à l’esprit fort, comme l’aveugle dévotion mène au fanatisme.”¹⁴

Die ersten Ausfälle gegen die Philosophen bei Klinger befinden sich im *Orpheus*.

Mufti zu dem König mit den Hörnern (ii, 19)—Dann soll sie ein Philosoph in der geistigen Liebe unterrichten. . . . Für diesen Leuten muss man sich sonst am meisten in Acht nehmen; so geistig der Mund spricht, so sitzen immer fünf böse Geister in ihnen.

König zu Ali (ii, 150)—Ich hab die Philosophen in meinem Leben nicht leiden mögen.

¹¹ *Nouvelle Héloïse*, Second Préface, 27.

¹² *Ibid.*, ii, x, 371.

¹³ *Émile*, iv, 142.

¹⁴ *Ibid.*, iv, 252. Jacobowski (s. o. 32 f.) führt den Hass Klingers gegen die Philosophen auf den Einfluss des bekannten Ausrufs Romeos “hang up philosophy!” zurück und bemerkt dann: “Bei allen Klingerschen Angriffen gegen die Philosophie, welche ungleich verstärkt noch aber geläutert, in seinen Romanen und “Betrachtungen” wiederkehren, ist auch Rousseaus Einfluss im Spiele und dessen Abscheu vor aller theoretisierender Wissenschaft.” Das scheint uns denn doch etwas weit hergeholt. Der genannte Autor hätte doch lieber bekennen sollen, dass Rousseau, was die Philosophen betraf, nicht “auch,” sondern ausschliesslich im Spiele war.

König (iv, 86)—Ich war so dumm wie ein Bonze, und so unwissend wie ein Philosoph.

Harlequin nennt sich "philosophischer Kammerjäger."¹⁵

In *Fausts Leben* spricht Faust zu Leviathan (iii, 58): "Wir haben Philosophen gehabt, die—dem Teufel vorgegriffen haben."

Im *Giafar* finden sich die folgenden Aussprüche:

"Aus Herrschsucht, Ehrgeiz und Stolz, hat der Priester, der Beherrscher und der Philosoph, den Menschen früh von einfachen Lehren entfernt, und den Himmel durch Schrecken und Hoffnung, in sein Bündniss gezogen, und zu seinem Mitverschworenen gemacht" (v, 46).

Moloch zum *Satan* (v, 143)—Haben nicht die Pfaffen und deine Schüler, die Philosophen, ein so scheussliches Gewebe von Unsinn und niedrigem Eigennutze, aus dieser uns furchtbaren Religion gemacht, dass keine Spur ihres reinen Ursprungs mehr zu entdecken ist?

Satan (v, 148)—Was? Sprichst du nicht von *Giafar*? steht er nicht nah an der Grenze meines Reichs, seitdem er sich in die Arme meiner Tochter, der Philosophie geworfen hat?

Leviathan—Erkenne mich, Barmecide!—Ich bin ein Philosoph,—das böse Prinzip—der Teufel.

Giafar (v, 388)—Bist du, wofür du dich ausgiebst, so bist du nichts als ein Auswurf der Geisterwelt, der mir, dem Sterblichen, nicht anders, als unter der Maske der Weisheit nahen durfte.

Leviathan—Und nie bin ich gefährlicher, als wenn ich diese Maske annehme; denn so erscheine ich, in Euren Philosophen.

Der nihilistische Streber Ram in den *Reisen vor der Sündflut* liefert auf Befragen von Mahal folgende Charakterisierung der Philosophen (vi, 282): "Ein Ding, wie ich eins bin, ein Mann, der bald nichts, bald alles weiss, und über alles spottet."

Im *Faust der Morgenländer* heisst es (vii, 180): "Da aber Abdallah das gefährliche Gift der speculativen Philosophie nie gekostet, . . ." u. s. w.

Auch im *Sahir* findet sich ein Ausfall gegen die Philosophen. Dort legt der Dichter einem derselben die Worte in den Mund (x, 140): "Ich will dich unter das Joch meines Systems bringen."

Hierzu gehören noch die folgenden Stellen aus den *Gedanken und Betrachtungen*. Die zuletzt aufgeführte klingt einigermassen versöhnlich, ohne dass jedoch ein Widerspruch gegen Rousseau beabsichtigt war.

¹⁵ v (Seidenwurm), 42 u. 46.

64. Man möchte an manchen Philosophen, der mit einem Werke über die Frage: wie der Mensch denkt? auftritt, die Frage thun: ob er auch wirklich bey der Untersuchung der schweren Aufgabe gedacht habe?

295. Alles, was der Philosoph denkt, träumet, oder schwärmt, hält er für dem Menschengeschlecht heilsame, absolut nöthige, ganz erwiesene Wahrheit. . . . Was der Philosoph aus der reinen Vernunft beweist, stossen Staatsleute, Hofleute, Heerführer, durch die praktische um.

382. Man sagt, und glaubt wahrscheinlich etwas rechtes zu sagen: Es ist nichts Abgeschmacktes und Thörigtes, das nicht ein oder der andre Philosoph gesagt und behauptet hätte. Zugestanden! es ist aber auch nichts Schönes, Gutes, Vortreffliches, das nicht ein Philosoph gesagt hätte. Das wenige Wahre, so weit wir es erkennen, sind wir ihnen obendrein allein schuldig.

Nicht nur gegen die Philosophen, sondern auch gegen die Vertreter einer exakten Wissenschaft, der Medizin, hat Rousseau vieles einzuwenden. Gegen die Ärzte finden sich namentlich am Anfange des *Émile* heftige Angriffe. Es heisst dort:

“Un corps débile affoiblit l’ame. De là l’empire de la médecine, art plus pernicieux aux hommes que tous les maux qu’il prétend guérir. Je ne sais, pour moi, de quelle maladie nous guérissent les médecins, mais je sais qu’ils nous en donnent de bien funestes: la lâcheté, la pusillanimité, la crédulité, la terreur de la mort: s’ils guérissent le corps, ils tuent le courage. Que nous importe qu’ils fassent marcher des cadavres? ce sont des hommes qu’il faut, et l’on n’en voit point sortir de leurs mains.”¹⁶

“Voulez-vous trouver des hommes d’un vrai courage, cherchez les dans les lieux où il n’y a point de médecins, où l’on ignore les conséquences des maladies, et où l’on ne songe guère à la mort. Naturellement l’homme sait souffrir constamment, et meurt en paix. Ce sont les médecins avec leurs ordonnances, les philosophes avec leurs préceptes, les prêtres avec leurs exhortations, qui l’avalissent de coeur et lui font désapprendre à mourir.”¹⁷

Dieses Motiv findet sich bei Klinger nur in einem Drama, dem *Roderico*, wird aber dort mit desto grösserer Deutlichkeit hervorgehoben (S. 110 f.):

Agricola—Ich kann hier nichts andres thun, als allenfalls bemerken—

Alcante—Wie? Was?

Agricola—Dass Ihr nicht gesund und nicht zu heilen seyd.

Alcante—Und Euch bereichern, lieber Doctor.

Agricola—Dass ich nur Eurer Schwäche danke!

Alcante—Gut, gut, Senor! Ihr nutzt die Freyheit wacker, mit Worten zu verwunden, weil Ihr uns die Heilung unsrer Übel in der Ferne zeigt.

¹⁶ *Émile*, i, 59.

¹⁷ *Ibid.*, i, 61 f.

Agricola zum *König* (S. 154)—Viele Ärzte, und weisere Ärzte als wir beyde, tödten oft den Menschen, weil sie zu begierig auf die Krankheit horchen, und mehr auf der Krankheit Heilung, als auf die Heilung der Menschen arbeiten. Wer aber über der Krankheit den Menschen ganz vergisst, ist ein Pfuscher in der Kunst; entreisst er den Kranken auch dem Tod, so verwandelt er nicht selten die Krankheit in ein ewiges Kränkeln, und kränkeln ist nicht Leben.

König mit Bezug auf *Agricola* (S. 190). "Er, der aus dieser Ursach mich kränker wünschte, als ich wirklich bin, schaltet nun mit mir, als sey er mir unentbehrlich, und da mich Verwegenheit nur lachen macht, so lach' ich über ihn, bezahl' ihn reichlich, um ihn in seinem Irrthum zu unterhalten."

G. RÜCKKEHR ZUR NATUR.

Wo befindet sich nun die Stätte,—so sind wir berechtigt zu fragen,—an welcher die *amour de soi* am besten gedeiht, an der sich die *amour propre* am leichtesten wieder in die *amour de soi* verwandelt? Wo ist der Ort, an welchem der praktische, unverbildete Sinn die Bücher und deren Weisheit entbehrlich macht? Wer Rousseau kennt, weiss auch die Antwort auf diese Fragen: In der Natur, auf dem Lande!

Rousseau ist für die Entwicklung des Naturgefühls im achtzehnten Jahrhundert von höchster Bedeutung.¹ Was er über den Einfluss der Stadt und des Landes auf die Menschen und deren Gemüt dachte, zeigen die folgenden Aussprüche.

"Le travail de la campagne est agréable à considérer, et n'a rien d'assez pénible en lui-même pour émuouvoir à compassion. L'object de l'utilité publique et privée le rend intéressant: et puis, c'est la première vocation de l'homme; il rappelle à l'esprit une idée agréable, et au coeur tous les charmes de l'âge d'or. L'imagination ne reste point froide à l'aspect du labourage et des moissons. La simplicité de la vie pastorale et champêtre a toujours quelque chose qui touche. Qu'on regarde les prés couverts de gens qui fanent et chantent, et des troupeaux épars dans l'éloignement; insensiblement on se sent attendrir sans savoir pourquoi. Ainsi quelquefois encore la voix de la nature amollit nos coeurs farouches; et, quoiqu'on l'entende avec un regret inutile, elle est si douce qu'on ne l'entend jamais sans plaisir."²

¹ "Das unmittelbare, glücklich gestimmte Lebensgefühl äusserte sich bei Rousseau besonders auf seinen Wanderungen in der freien Natur. Dann hatte er Augenblicke, in denen sein Herz in Wahrheit sagen konnte: Je voudrais que cet instant durât toujours!—einen der Augenblicke, nach denen Goethes Faust sich so lange vergebens sehnte. . . . Es ist sein Verdienst, diese Glücksquelle entdeckt zu haben." (Höfding, *Rousseau*, 76 f.)

“J’ai séjourné trois mois dans une île déserte et délicieuse, douce et touchante image de l’antique beauté de la nature, et qui semble être confinée au bout du monde pour y servir d’asile à l’innocence et à l’amour persécutés.”²

“Reprenons-la donc, cette vie solitaire que je ne quittai qu’à regret. Non, le cœur ne se nourrit point dans le tumulte du monde.”³

“Il est sûr que cet état de contemplation fait un des grands charmes des hommes sensibles.”⁴

“La condition naturelle à l’homme est de cultiver la terre et de vivre de ses fruits.”⁵

“Les villes sont les gouffres de l’espèce humaine.”⁶

“Le premier et le plus respectable de tous les arts est l’agriculture.”⁷

“Toutefois l’agriculture est le premier métier de l’homme: c’est le plus honnête, le plus utile, et par conséquent le plus noble qu’il puisse exercer.”⁸

“Sur le penchant de quelque agréable colline bien ombragée, j’aurois une petite maison rustique; une maison blanche avec des contrevents verts; et quoique une couverture de chaume soit en toute saison la meilleure, je préférerois magnifiquement, non la triste ardoise, mais la tuile, parce qu’elle a l’air plus gai que le chaume.”⁹

Die Schönheit der Natur, wie sie sich Rousseau dachte, wird an mehreren Stellen in den *Zwillingen* geschildert. Im zweiten Auftritt des dritten Aufzugs preist Kamilla “die herrliche Gegend,” in welcher die Familie des alten Guelfo lebt. Ja selbst der rauhe Held des Dramas schwärmt im fünften Auftritt des zweiten Aufzugs wie folgt: “Die letzten Sonnenstrahlen durch die Bäume her—Ich möchte mich in die Feuerhelle dort schwingen, auf jenen Wolken reiten mit vergoldetem Saume!” Aber die weiche Stimmung schlägt schnell in das Gegenteil um; doch selbst in seiner Wut gebraucht Guelfo der Natur entnommene Bilder: “Ich möchte diese Feuerwolken zusammenpacken, Sturm und Wetter erregen und mich zerschmettert in den Abgrund stürzen!”

² *La Nouvelle Héloïse*, v, 139 f.

³ *Ibid.*, iv, 184.

⁴ *Ibid.*, i, 180.

⁵ *Ibid.*, v, 63.

⁶ *Ibid.*, v, 22.

⁷ *Emile*, i, 72.

⁸ *Ibid.*, iii, 383.

⁹ *Ibid.*, iii, 401.

¹⁰ *Ibid.*, iv, 345.

Im *Simone Grisaldo* finden wir folgende prächtige Schilderung (S. 119):

Grisaldo—Die Sonne sinkt und geht in meinem Herzen heisser auf. Oben rieselt die Quelle und surret Liebe. Ich will dich hinauftragen durchs dickigte, heimliche Dunkel! Reizende Last, von Felsen zu Felsen mit dir hüpfen, und von ihr verguldet dich an mich drücken.

An Rousseau den Naturschwärmer erinnert auch folgende Stelle im *Stilpo*, die Klinger dem Horazio in den Mund legt (*Theater*, iii, 289):

“Es war ein lieblicher, schöner Tag, und ich gieng Abends am Fluss in liebevollem Vernehmen. Redete mit den Blumen, war mit der Natur in Lieb und Frieden. Ich hauchte meine Seele über alles. War ganz Liebe, sah um mich nach Liebe! . . . Bruder, alles ward Seraphine!”

Welch' tiefe Tragik spricht aus dem vom Dichter der Natur entlehnten Bilde im fünften Auftritt des zweiten Aufzugs! Dort erzählt der alte Gärtner, dass er zwei Bäume pflanzte und sie nach den Söhnen Stilpos Horazio und Pietro nannte. Beide seien eingegangen. “Diesen jungen Sprössling [Pietro] hat der Wurm an der Wurzel gefressen; und diesen [Horazio], der mein Augapfel war, der Sturm zerbrochen.”

Auch in *Sturm und Drang* offenbart sich das von Rousseau auf Klinger überkommene Gefühl für die Grösse und Schönheit der Natur. In seinem Monolog im dritten Akt ruft Wild begeistert: “Wohl dir! dass du wieder das Rauschen der Bäume, das Sprudeln der Quelle, das Gemurmel des Bachs verstehst. Dass alle Sprache der Natur dir deutlich ist.” Gleich darauf erscheint Karoline am Fenster, um ihre Gefühle ebenfalls der stillen Nacht anzuvertrauen: “Lass dirs vertrauen Mond! . . . Nicht mehr nach ihm weinend, nicht mehr ihm seufzend, wandle ich unter deinem Licht.”

Der alte Berkley vergleicht seine verstorbene Gattin mit einem beschattenden, erquickenden Baum (*Theater*, ii, 335). Ja, selbst der blasierte Blasius ruft (S. 344):

“O, unter dem Himmel hier mein Leben verhauchen diese Stunde! . . . Gesegnet seyst du Erde, die du dich uns mütterlich öffnest, uns aufnimmst und schüttest. . . . Gütigste Mutter, meine Pilgrimschaft ist zu Ende, habe die Dornen betreten, habe auch Freuden genossen, hier bin ich wieder!”

Trotz vieler phantastischer Wunderlichkeiten wirkt diese Gartenszene im dritten Akt so hinreissend auf uns wegen der darin offenbaren, augenscheinlich von Rousseau angeregten Bewunderung des Dichters für die Natur, der uns in derselben auch lebhaft an *Romeo und Julia* erinnert.

Fast in jedem Werke unseres Dichters wird die Rückkehr zur Natur anempfohlen und von zahlreichen Personen wörtlich genommen und ausgeführt. Der gewählte Aufenthaltsort entspricht dann gewöhnlich dem Charakter der Betreffenden oder ihrer Umgebung,—wie dies weiter unten ausgeführt werden wird.

Solche Personen finden wir schon in *Das leidende Weib*, dem zweiten Jugenddrama Klingers. In der dritten Szene des ersten Akts erklärt Franz seinem Bruder, dem Gesandten, dass er es in der Stadt und am Hofe nicht mehr aushalten könne und deshalb aufs Land gehen wolle, um dort einige Monate "sich selbst" zu leben. In einer anderen Szene (S. 32) ruft der Geheimderath: "Hätt' ich eine Hacke genommen, dem ersten besten Bauern fürs Taglohn gearbeitet." Ganz in dem angedeuteten Sinne klingt das Drama aus. Die beiden Schwäger haben sich, nachdem man ihnen Vermögen und Ehrenstellen genommen hatte, mit den Kindern der verblichenen Heldin aufs Land zurückgezogen. Endlich befinden sie sich an dem Ort, nach dem sie sich, wie bereits oben ausgeführt, schon längst gesehnt hatten. Noch gedenken Franz und sein Schwager ihres verlorenen Liebesglücks, aber zwischen und in den Zeilen liest man, dass ihr Schmerz im Abzuge begriffen ist. Politische Unfreiheit und soziales Unglück als die notwendige Folge der Aufgabe des Naturzustandes war ihr Loos in der Stadt und am Hofe gewesen. Am Busen der Natur suchen und finden sie Trost. Dort werden die beiden Männer nicht nur vergessen, sondern auch noch in Rousseauschem Sinne nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft werden.

Dagegen ist in den *Zwillingen* der vorwärts stürmende und drängende Geist Guelfos jeder Resignation völlig abgeneigt. Er steht in dieser Hinsicht durchweg gegensätzlich seinem

Freunde Grimaldi gegenüber, der ihm zuruft (ii, 1): "Bruder, lass uns Einsiedler werden, lass uns der Welt entsagen und uns treu sterben!—Wie kann ichs, wie kannst du's ansehen? Eine härne Kutte wäre des armen Grimaldis Sache." Guelfo dagegen erwidert: "Guelfo's eine stählerne Keule, zu zerbrechen damit das Haupt!" Während Guelfos Tatenwut sich bei der Jagd und der Flasche Luft macht, ist Grimaldi bereits zu einem heulenden Hunde geworden, der sich die Zähne ausgebissen hat. Auch er erscheint uns als Opfer der von Rousseau angegriffenen Konvention und Unnatur, wenn er sagt (i, 1): Für mich ist Natur und Leben tot, weil man mir den Sinn dafür unfreundlich tötete," und im ersten Auftritt des dritten Aufzugs ruft er: "Guelfo, lass uns zusammen sitzen und absterben, wie der Fisch, dem das Wasser abgeleitet ist." Aber auch bei ihm wird sich die *amour propre* niemals wieder in die *amour de soi* verwandeln, auch nicht in dem von ihm gerühmten "härnen Gewand." Das sagt er uns selbst in der ersten Szene des ersten Akts: "In meinem Leben möchte ich mich an Einem rächen, mich dann in mein Kissen hüllen und mit Wollust sterben."

Der Kultus der Natur im Rousseauschen Sinne tritt uns auch in dem phantastischen, mehr episch als dramatisch gehaltenen Schauspiel *Simone Grisaldo* entgegen. Der blasierte Pessimist Bastiano, der sich allem Genuss überliess, um satt zu werden, um sich Ekel zu holen, ruft im zweiten Aufzug (S. 154): "Ich wär' der glücklichste Mensch auf der Welt, wenn ich mich im Stillen anbauen möchte, und entfernt leben könnte." Der melancholische König sagt im vierten Aufzug (S. 252): "Wenn ich unter den Bäumen wandeln könnte, an fallenden Bächen, an rauschenden Strömen in Morgen- und Abendroth, in stiller, lieblicher Nacht leben könnte." Selbst der Spassmacher Trufaldino scheint von unserem Philosophen inspiriert, wenn er Bastiano zuredet "sein Gärtchen zu bauen" (S. 267), und am Schluss des Schauspiels meint, dass es am Ende seiner Laufbahn für ihn wohl das beste sein würde "im Lande herumzuziehen und jedem zuzurufen, 'Mensch, baue dein Gärtchen, und bleib in der gezogenen Linie, ausserhalb ist Sturm und Wind'" (S. 274).

Einer scharfen Kritik unterzieht der Maure und Naturmensch Zifaldo die am Hofe des Königs von Kastilien herrschende Kultur mit allen ihren Auswüchsen und vergleicht dieselbe zu ihrem Nachteil mit der in seiner primitiven Heimat üblichen Natürlichkeit, indem er sagt:

“Ich kann euch nicht begreifen. Was für Ceremonie, was für Gewohnheit, was für Steifes, für Falten in den Gesichtern? Wie soll ich hier durchkommen mit meinem heissen Maurischen Blut.” (S. 241).

“Das ist hier eine Anständigkeit, Sittlichkeit, womit hier alles überschmiert ist, es scheint, ihr habt Offenheit und Natur mit Fleiss aus und von euch gejagt” (S. 242).

“Aber so seyd ihr! Immer Dunst, immer heuchlerischer Glanz, und in der Wirklichkeit seyd ihr Schweine, und nennet uns noch Barbaren” (S. 243).

In *Sturm und Drang* kann die Figur des La Feu nur als Karrikatur aufgefasst werden. Als solche ist sie im Rousseauschen Sinne die interessanteste in dem ganzen Schauspiel. Köstlich ironisiert ist in ihm und seiner alten Flamme Kathrine auch die beliebte Rousseausche Rückkehr zur Natur. Im letzten Akt erscheinen die beiden phantastisch mit Blumen geschmückt. La Feu erklärt, dass er sein ganzes künftiges Leben fern von allen Menschen in einen poetischen, arkadischen Traum verwandeln möchte.—“Das wäre,” so fährt er fort, “das einzige Mittel, all’ meine vergangene tragische Situation zu vergessen.” Beide Herrschaften sind namentlich auch auf die Äusserlichkeiten eines solchen Schäferlebens bedacht. “O Mylord,” ruft Kathrine, “und Schäfchen, einen Schäferhut, Schäferstab, Schäferkleid, weiss mit rot.” Hat nun La Feu, der Schäfer, in Kathrine seine Schäferin gefunden, so will er mit derselben doch durchaus nicht in irgend welche menschliche, wenn auch legal korrekte Beziehungen treten. Nein, ihr Landaufenthalt soll von der von Rousseau gepriesenen ländlich platonischen Unschuld durchweht sein. Klinger macht hier, ob mit oder ohne Absicht, die sogenannte passiv-sentimentale Seite der Sturm- und Drang-Bewegung in sehr drastischer Weise lächerlich. Auch der blasierte, spleenige Blasius ist durchaus als Karrikatur aufzufassen. Er versichert zwar, dass er Eremit werden wolle und zu diesem Zwecke bereits eine schöne buschigte Höhle ausge-

spürt habe, wir aber glauben, dass sowohl er als auch La Feu und Kathrine sehr bald zu der bösen Kultur und ihren Dutzendmenschenbrüdern zurückkehren werden.

Die Vorzüge der Unschuld des Landlebens gegenüber der Verderbtheit der grossen Welt werden uns auch in den *Falschen Spielern* mit deutlicher Breite vor Augen geführt. Der Marquis ist als ein Vertreter der letzteren anzusehen, während sein Vater die erstgenannte Tendenz vertritt. Der biedere fränkische Landedelmannt fühlt sich in der grossen Welt, die er ja überhaupt nur bereist, um den verlorenen Sohn zu suchen, durchaus nicht wohl. "O, dass ich in meinem Forste wäre, und das nicht sähe," ruft er im ersten Auftritt des zweiten Akts. Und in der Schlusszene: "Nach Franken! Nach Franken! Dort wollen wir so glücklich seyn, als es der ehrliche, bescheidene Deutsche seyn kann."

Selbst der Marquis wird am Ende des Stücks mürbe und der feindlichen Kultur abgeneigt, indem er zu Julietten sagt: "Wir reisen und nur an Örter, wo die Natur lacht, wo ein ewiger Frühling lebt."

Auch in dem Lustspiel *Der Derwisch*¹¹ ist wiederholt von der Rückkehr zur Natur die Rede. Diesmal ist der Ganges im fernen Indien der Ort, an welchem der Mensch angeblich in reinem Naturzustand existiert. Der Derwisch, der ohne seinen Humor zu verlieren, die Kulturmenschheit von Herzen satt bekommen hat, giebt seinen weltentsagenden Absichten folgendermassen Ausdruck:

"Ich wollt, ich wär' am Ganges, wo ich den Ursprung meines Wesens, der Schöpfung meiner Ideen näher war" (*Theater*, iii, 175).

¹¹ Ohne Zweifel besitzen wir in Klingers *Derwisch* ein Lustspiel im wahren Sinne des Wortes. Später scheint Raimund bei Klinger in die Schule gegangen zu sein; auch die Märchendichtungen unserer Modernsten haben viel von dem *Derwisch* profitiert. Grosses Verdienst könnte der Bühnenleiter sich erwerben, der dies Lustspiel ausgraben und uns in stilgerechter Aufführung darbieten wollte. Wir unterschreiben daher das folgende Urteil Riegers: "Dieses Stück gewährt nach meinem Gefühl von allen Jugendwerken Klingers die am wenigsten eingeschränkte Befriedigung. Es ist in der glücklichsten Laune erdacht und entsprechend leicht und flott ausgeführt. In aller Phantastik spiegelt es die Wirklichkeit des Menschenlebens." (Rieger, *Klinger*, i, 299 f.)

“Ich sehne mich nach dir, du heiliger Berg, wo mich die Morgensonne unter Cedern fand” (*ibid.*).

“Mein Schluss bleibt fest, ich will an Ganges, dort dieses liebe Kind zum Götterkind einweihn” (S. 186).

“Komm mit an Ganges, dort sind Menschen. Ihre Laster sind Tugenden, die sie von höheren Wesen scheiden, da eure Tugenden meist Laster sind” (S. 188).

“Folg’ mir an Ganges, das Ende deiner und meiner Noth! Dort soll die Freude deines Lebens wiederkehren! Dort singt die Nachtigall in grünen Büschen, die Colibris hüpfen in deinen Schos!” (S. 230).

Fatime ist vollkommen von der Schwärmerei des Geliebten angesteckt. Sie sagt (*Theater* iii, 183):

“Jetzt denk’ ich mich an Ganges. Meines Derwischens Hütte liegt nah’ an seinen Ufern. Citronenbäume, Pappeln und Cedern überdecken sie.”

Ja gewiss ich will den guten Jungen an Ganges locken” (S. 184).

“Ja er soll mich an Ganges führen, mich dort in eine tiefe, dunkle Höhle schliessen, dass keines Menschen Aug’, kein Sonnenstrahl mich findet” (S. 207).

Der Zauberer Primroso erfüllt am Ende des Stücks das Sehnen der Liebenden, indem er sie in einem Wolkenwagen nach dem Ganges bringt, damit sie dort im Rousseauschen Sinne die Natur geniessen können.

Selbst im *Plimplamplasko* suchen der Held und Genia in “Wald” und “Höhle” Zuflucht vor der sie verfolgenden bösen Welt (S. 212).

Die Flucht vor der verderblichen höfischen Kultur an den Busen der alleinseligmachenden Natur predigt auch der Infant in dem Trauerspiel *Roderico*, indem er seinem Freunde zuruft (S. 209): “Flieh mit mir! in einer engeren Sphäre können wir der Tugend treuer bleiben.” Aber schon vorher lässt sich der intrigante Herzog Alcante über den durch eine raffinierte Kultur aufgestachelten Kitzel der Sinne aus und stellt sogar dem verdorbenen Kulturmenschen das Tier gegenüber (*ibid.*): “Nur das Thier ist sich immer gleich, weil das Thier in den Gränzen bleiben muss, in die es die Natur gezwungen hat.”

Einen wahren Triumph feiert die Natur gegenüber falscher Kultur in dem Trauerspiel *Oriantes*. In den Mund des Helden legt der Dichter Worte, die Rousseau geschrieben haben könnte.

Schon in seinem ersten Monolog stellt sich der Gefangene als braven Naturmenschen hin, als Opfer der väterlichen Kulturbestrebungen (S. 39): "Wahrlich der König hat mich eingekerkert, dass ich die fremde Pflanze, von sogenannter Menschenbesserung, nicht im wilden Zorn zertrete." Die Verlogenheit besagter Kultur charakterisiert Oriantes weiter unten folgendermassen (*ibid.*): "Sein Verstand ist durch der Griechen Umgang so überfein geworden, dass er nun mit Wort und Eid, wie mit väterlichen Pflichten spielt!"—und betont gleich darauf seine eigene natürliche Tugend: "Ich, der rohe Barbar, dem Wort und Pflicht gleich heilig sind, werde wohl das Opfer der Menschen-Erleuchtung fallen müssen!" In der darauf folgenden Unterredung mit seinem königlichen Vater macht Oriantes noch fernere Ausfälle gegen die verhasste griechische Kultur und preist zugleich die Vortrefflichkeit natürlicher Verhältnisse.

"Diese Rauheit beleidigt dein von der Griechen Schmeicheleyen verwöhntes Ohr, so wie das Fell des wilden Thiers, das meine Blösse deckt, dein Aug; doch diese Rauheit und dieser Anzug sind der Freyheit Merkmal, und ich hasse deinen weichen Anzug, wie ich der Griechen Sitte hasse" (S. 41).

"Ja, ja der Bart, so oder so gestutzt, der Rock so oder so geschnitten—Ich kenne schon das Mittelding zwischen Affen, Bär'n und Menschen" (S. 45).

Entrüstet über die Falschheit seines von griechischer Kultur beleckten Vaters, der den Sohn unter vertrauenerweckenden Zusicherungen aus seinem Zufluchtsort in seine Gewalt zurückberufen, sagt Oriantes zu dem König (S. 74):

"Ich roher Barbar, der vor kurzen erst dem Tod entgangen war, traue diesen Worten, und verlasse, mein Weib und Kind zu retten, den Ort der Sicherheit."

Nach so schlimmen Erfahrungen mit der verderblichen Kultur und deren verhassten Vertretern, die ihn zum Tode verurteilen, ruft er endlich (S. 88):

"Warum hat mich der Zufall nicht aufs öde Gebürg gestreut, wo ich aufgewachsen wäre, ohne Grösse und ohne Feine."

Mit dem Schwert in der Hand, das seine eigene Brust durchbohren und ihn so dem Beile des Henkers entziehen soll,

freut sich Oriantes seines Söhnchens, in dem er den würdigen Erben seiner Prinzipien zu erblicken glaubt. Sein Vermächtnis an das Kind lautet (S. 108):

“Die Natur sey deine Gottheit, und der Schmuck, womit sie Berg und Thal, und den goldgestirnten Himmel ziert, seines Herzens Wonne.”

Und auf jenes Schwert muss der Knabe schwören, wenn er zur Regierung kommen sollte, “die Griechen mit ihren üppigen Künsten auszurotten und die Thrazier auf den Weg einfacher Sitten und der Natur zurückzuleiten.” Allein nicht nur Oriantes selbst, sondern auch sein junges Weib Arsinoe und der alte Cotys sind Vertreter natürlicher Tugend und Einfachheit gegenüber der von Rousseau gebrandmarkten Kultur. Wir führen dafür nur folgende Belege an.

Arsinoe (S. 11)—Er [Oriantes] kennt keine Verstellung, drückt, was er empfindet, kühn und ohne Schonung aus, und gleicht der Stimme der Natur, im Geräusch des Meers, und dem Gebrüll des Sturmes.

Cotys (S. 6)—Verlohr ich nicht das Köstlichste, da uns der König von den freyen Bergen, den frohen Heerden nahm, und uns in neuerbaute Städte zwang?

Von innerer Angst beseelt sagt die Königin, eine Griechin von Geburt, die der König aus dem Staube zu sich erhoben, also doch die Vertreterin der Unnatur im Sinne des Dramas (S. 23):

“Oh, ich fühle der Grösse Wirkung; früh erfuhr ich, dass man in äusserer Grösse, und durch Verlust des inneren Guten wachse.”

Darauf muss selbst der ränkevolle Auchgrieche Agathokles bekennen, dass sie Böses stiftete, “weil er, der König, dich vom Wege abgelenkt hat, den die Natur dich führen wollte.”

In echt Rousseauschem Sinne zieht sich auch Medea am Ende des Dramas *Medea in Korinth* von der Welt zurück, die sie grimmig beleidigt hat, und wir werden nicht nur an den Einsiedler der derzeitigen Ritterdramen, sondern auch an die oben bereits wiederholt hervorgehobene Sehnsucht nach ländlicher Einsamkeit erinnert. Dem Charakter und der Abkunft der Heldin entspricht natürlich der Zufluchtsort. Sicherlich wäre weder ein Landidyll, noch auch eine Einsiedlerhütte nach dem Geschmacke der dämonischen Sonnentochter Medea. Noch ehe

man ihr die Kinder, das letzte, was sie an die Erde bindet, nehmen will, ruft sie zwar (ii, 210) :

“Lass mich mit ihnen fliehen! mit ihnen in eine Höhle kriechen! Lass mich hier einsam mit ihnen verborgen leben!”

Aber diese elegische Stimmung schlägt um, als die letzte Hoffnung auf den Besitz der Geliebten schwindet, und sie grollt (ii, 212) :

“Ich ziehe mich in mich zurück, fliehe auf den Caucasos. Seine düstren Felsenhöhlen seyen meine Wohnung. Auf seinen Spitzen sonn’ ich mich in der Beschauung des unendlichen Alls, schwärme in der Betrachtung meines unbeschränkten Alls.”

Um dies besser tun zu können, beherzigt sie die Worte der Mutter mit Bezug auf die Kinder (ii, 227) : “Willst du durch die Schläfer ewig abhängen von dem schwachen Geschlecht? Abhärmen durch sie dein grosses Leben?” und tötet die Jasoniden. Mit den folgenden Worten nimmt sie von der Welt Abschied (ii, 242) : “Dann flich’ ich von meinen Drachen gezogen in die Felsenhöhlen des Caucasos, starre hin in meiner schrecklichen Grösse, betrachte mich in meinem furchtbaren Selbst!”

Nachdem sich die von der Menschheit so bitter gekränkte Medea von Korinth in eine einsame Höhle auf dem Kaukasus zurückgezogen hat, um nach Rousseauscher Manier “sich selbst zu leben,” regt sich doch wieder die halbmenschliche Natur in der halbgöttlichen Tochter der Sonne (ii, 248) :

“Auf die öden Spitzen des Cawkasos floh ich, wähnend, in inneren Beschauen meines grossen Selbst zu leben, und schwärme nur im Erinnern der Augenblicke, die ich mit den unbeständigen Menchen hingelebt.”

“Ich rufe nun in die Felsen, dass ich einen menschlichen Laut aus dem Wiederhall vernehme; und nicht zu vergessen der Menschen Sprache, das Werkzeug ihrer Grösse und ihres Elends.—Horch! Horch!—abermals—ich höre den Gesang—die Sprache der Menschen—und lebe, und zittere, und sanfte Glut erwärmt mein Herz. Nie entzückte das Saitenspiel der Musen mein Ohr, wie diese rauhen Töne.”

Sie ist ja fest davon überzeugt, dass die Kinder der Natur, die Bewohner des wilden Gebirges, besser sind, als die treulosen Griechen; bei diesen Kindern der rohen Natur will sie die ersteren vergessen lernen. Mit Entzücken äussert Medea Worte,

wie sie Rousseau selbst nicht treffender geschrieben haben könnte, z. B. (ii, 255):

“Du bist der Sohn der unverdorbenen Natur, auf deiner Stirn liegt deine Seele, und auf deinen Lippen schwebt dein Herz, du wirst mich nicht betrügen.”

Durch die gefährliche Nähe der Menschen bewogen, vergisst Medea ihre Vorsätze und ruft (ii, 256):

“Welch’ ein herrlicher Gedanke durchglüht auf einmal mein ganzes Wesen! selbst der düstre Gram verschwindet vor ihm! . . . “Ja, ich will mit ihnen gehen, und dieses Volk umbilden, dass du mit Wohlgefallen auf sie blicken mögest. Ich will mit den Menschen fühlen, von ihnen abhängen, ihr Gutes geniessen, ihr Böses ertragen, Beleidigungen vergeben, und meine übrigen Tage in Unschuld verleben.”

Das Schicksal tritt nun auf, Medea vor den Menschen zu warnen: “Du wirst eine natürliche Krankheit heilen, und ihnen tausend erkünstelte dafür geben.” Es erinnert Medea an Prometheus, den die Menschen “im peinlichen Gefühl ihres Unvermögens verfluchten, dass er ihren Blick von der Erde, ihrer Mutter, zum Himmel aufgehoben.” Noch am Anfange des zweiten Aktes sagt Medea (ii, 263): “Ich sehe Spuren des ersten glücklichen Zustandes des Menschen,”—nachdem sie zu der “Horde” gegangen ist. Ihre Illusionen schwinden auch noch nicht, als der Oberdruide ihr nach Priesterart anbietet, die Herrschaft über die unwissende Horde mit ihr gemeinsam zu führen. Sie sagt (ii, 267):

“Seyd mir freundlich willkommen, ihr Kinder der Natur! . . . Ich will euch lehren, die Erde, die gütige Mutter und Nährerin der Menschen, zu benutzen, dass sie euch ihren reichen, euch noch unbekannten Segen gebe, euch schütze vor Hunger, nur allzu oft das traurige Loos der Völker, die von Jagd und der Heerde leben.”

Sie beschwört das Volk von seinen blutigen Menschenopfern abzustehen, findet aber bei den Stumpfsinnigen nur taube Ohren. Als nun Medea sieht, dass ihre Beredsamkeit, ihre Vernunftgründe nichts helfen, beschliesst sie, Gewalt zu gebrauchen. “Ich folge der Eingebung, und sey es mein Verderben!” ruft sie (ii, 287), im Rousseauschen Sinne mehr dem Herzen als der Vernunft folgend. Sie wirft sich zur Rächerin der beleidigten Natur auf, indem sie dadurch zugleich ihre übermenschliche

Natur verscherzt (ii, 294): "Vernimm, meine Mutter, das Ende deiner Tochter, ich gehöre den Menschen, die du hassest, und sinke auf die Trümmer meiner letzten That!" Nun ist sie ein Menschenkind wie die anderen und hat damit ihre Macht über die Horde gänzlich eingebüsst. "Wer bewundert, was nicht zu fürchten ist?" bemerkt Alkamar, auf sie Bezug nehmend (ii, 307). "Das Böse gelang mir, das Gute vernichtet mich," sagt Medea am Ende des Trauerspiels und giebt sich selbst den Tod, als Mensch ihre Vergehen büssend, aber auch wie ein menschliches Geschöpf von den Eumeniden erlöst.

Es scheint auf den ersten Blick, als ob diese zweite Medea ein Protest gegen Rousseaus vielgeliebte Verteidigung des Menschen in seinem Naturzustande sein solle. Doch finden wir, dass die uns vorgeführten Personen sich auf der Übergangsstufe vom Nomadenleben zur Sesshaftigkeit befinden. Der Ackerbau treibenden Zukunftsmenschen im Sinne Rousseaus befinden sich jedoch bereits zwei in dem Drama. In ihnen—der Roxane und dem Saphar—findet Medea Menschen nach ihrem Geschmack. Medeens Ausspruch (ii, 268): "Ihm [dem Menschen] allein legte Zeus den Keim zu mehrerer Vollkommenheit ins Herz," passt auf dieses herrliche Liebespaar. Roxane ist ein Weib wie Sophie im *Émile*; denn "sie möchte dem Geliebten lieber hier und dort dienen, weil sie ihm gern gehorcht (ii, 269). Bei diesem lieblichen Kinde der Natur findet Medea Verständnis. Selbst als sich die ganze Horde von der Wohltäterin abwendet und sie umbringen will, stehen Saphar und Roxane ihr treu zur Seite. Bei ihrem Anblick vergisst Medea die herbe Enttäuschung, die ihr von der Horde bereitet wurde. "Entzückender Anblick!" ruft sie am Anfang des vierten Aktes (ii, 297). "Ich deren ganzes Leben mit Unglück bezeichnet ist, habe zwey Herzen glücklich gemacht!" Ferner (ii, 310): "Ihr weinet meine Lieben! o lasst Eure Thränen in meinen Busen hinabfallen, es sind die einzigen, die je mir Unglücklichen geflossen!" Und weiter unten:

"Zwey Herzen habe ich gewonnen, sie bleiben mir treu bis an die Schwelle des Todes, drängen sich da noch an mich, um sie mit mir zu betreten! Sieh Schicksal, ganz hast du nicht über Medeen gesiegt! In

der letzten Stunde ihres Daseins durchströmt sie noch Wonnegefühl. Ja, Wonnegefühl über diese hier, und über die letzte That!"

Mit diesem versöhnenden Zug ist Klinger auch in *Medea* seinem Philosophen treu geblieben.

Dagegen äussern sich im *Orpheus* die Träger einer phantastisch-perversen Kultur folgendermassen über die Natur, indem sie damit ganz und gar nicht die Ansichten Klingers ausdrücken. Mufti schreibt an die blonde Prinzessin (ii, 33):

"Es ist ein gar schweres Ding, die Natur zu verdrängen, und unsre Meinung drauf zu pflanzen. Ich wünschte desswegen, dass du dich nicht allzusehr mit diesen Sternen, Himmelblumen und Natur abgäbest, nur so viel, als du mein Kind. eben zum Zeitvertreib brauchst. Denn du musst wissen, dass der Glaube alles thut. Halte dich an ihn, und wende der Natur den Rücken zu. Nicht diese irdische Dinge, womit du dich ergötzt, haben den Glauben gemacht, sondern der Glaube hat sie gleichsam in seinem Triebofen gebacken und ausgeworfen. Nun ist das Wirkende mehr als das Gewürkte, wie der Stier sagt, also die Natur nichts und der Glaube alles."

Sowie weiter unten (*ibid.*): "Noch einmal, denke, dass es mit der Natur nichts ist."

Rousseau und Klinger hören wir dagegen reden, wenn Ali sagt (i, 42): "Die Natur ist mehr als überspannte Phantasie."

Auch im *Damokles* finden wir die von Rousseau anempfohlene Flucht von der Menschheit in die Einsamkeit. In diesem Sinne ruft Damokles (ii, 417):

"So will ich gerechtfertigt von Göttern und Menschen in eine ferne einsame Hütte am Gestade des Meeres hinflüchten! Einen freien Winkel der Erde muss uns der Tyrann wohl lassen."

Und am Schluss des Trauerspiels sagt Arate:

"Du Charikles, folge dem Schicksal. An der Küste unsrer Feinde findest du Schutz. An einem einsamen Thal wirst du landen."

Ganz wie Rousseau lauten die folgenden vom Teufel an Faust gerichteten Worte (iii, 274 f.):

"Stolz bist du an der Hütte des Armen und Bescheidenen vorübergegangen, der die Namen eurer erkünstelten Laster nicht kennt. . . . Hättest du da angeklopft, so würdest du . . . gefunden haben . . . den Menschen in stiller Bescheidenheit, grossmüthiger Entsagung, der unbekannt mehr Kraft der Seele und Tugend ausübt, als eure im blutigen Felde, und im trugvollen Kabinete, berühmte Helden."

Sowie weiter unten (iii, 284): "Faust, nur in der Beschränktheit liegt euer Glück."

Die Welt der Kultur verabscheuend begiebt sich Giafar, der Barmecide, an den Euphrat und kauft an dessen Ufern, "in einem entfernten Striche, eine grosse Strecke Landes." Er sagt (v, 138):

"Je beschränkter unsre Verhältnisse sind, je weniger laufen wir Gefahr, unsre moralischen Pflichten zu verletzen. Darum will ich mich hier anbauen, und nie einem Kalifen oder Grossen nahen."

Ein Kind der Natur im Rousseauschen Sinne ist ferner Raphael de Aquillas, der Held des gleichnamigen Romans. In seinen Briefen an Solima, die der junge Mann an seinen väterlichen Freund aus dem schlimmen Madrid schreibt, und die in uns lebhaftere Erinnerungen an die Briefe des St. Preux aus Paris hervorrufen, versichert Raphael (iv, 78):

"In dem blühenden Schosse der Natur, unter den Flügeln der Menschheit, unter dem Lichte der Wahrheit, wuchs ich auf, und diese sollen meine Götter sein und bleiben."

In dem geräuschvollen Getriebe der Grossstadt trägt ihn seine "Phantasie, die nur um Gebüsche, Quellen und Felsen, um stille heimliche Ruhe schwebt, oft nach diesem und jenem Platz seiner Heimath" (iv, 88).

Mächtige Sehnsucht nach der Rückkehr zur geliebten Natur, als deren Kind er aufgewachsen, durchzieht das Herz Raphaels. Der schreiende Gegensatz zwischen Natur und Kultur wird ihm in Madrid klar vor die Augen geführt. Solima trifft also das richtige, wenn er dem jungen Manne schreibt (iv., 69):

"Du hast bisher, in dem goldenen, von deinen Dichtern besungenen Zeitalter, unter der Leitung deiner unschuldigen Empfindungen, getrennt von allen fremden Verhältnissen, gelebt, und befindest dich nun plötzlich in dem erkünstelten Zustand der Gesellschaft, wo keiner mehr Herr seines Herzens und seines Glücks ist."

"Zurück in das Dunkel meiner Wälder!" ruft Raphael (iv, 115); und weiter unten klagt auch die unglückliche Seraphine (iv, 122): "Dass ich wieder geboren werden könnte, in der Hütte des Armen, fern von den Zerstörern aller guten Empfin-

dungen." Nachdem Raphael den Vater gerächt, eilt er auf sein stilles Landgut zurück.

"Er flog in Solimas Arme, in den Schooss der Natur, wie der junge Hirsch, der unvorsichtig den unzugänglichen Aufenthalt seiner Freiheit verliess, sich nach lichten Gegenden des Waldes begab, wo den Unerfahrenen kaum die Hunde der Jäger erblickten, als sie auf ihn anschlügen, um ihn bis zur Entkräftung zu verfolgen" (iv, 129).

"Nun fühlte er erst, dass Sicherheit und Ruhe, in der Beschränktheit bestehen" (*ibid.*).

Den geliebten Mauren, deren Führer er geworden ist, ruft der zum Empörer gewordene zu (iv, 193):

"Lasst uns hier leben unter dem Schutz der rauhen und kühnen Natur, und von ihr bestärkt und beseelt, ihre Rechte gegen Eure grausame Verfolger vertheidigen."

Unter seiner Führung "bildete sich dieser Haufen Verfolger, unter den Flügeln der Natur, durch innere Kraft, zu einem wohlgeordneten Ganzen" (iv, 194). Aber immer wieder wird Raphael vom Schicksal dem Busen der Natur entrissen und der verhassten Kultur zugeführt, als deren Opfer er schliesslich unter entsetzlichen Folterqualen verscheidet. Vielleicht war es die Absicht des Dichters, die sogenannte tragische Schuld, an der der Held dieser Tragödie zu Grunde geht, darin bestehen zu lassen, dass Raphael nicht Kraft genug besitzt, dem Sehnen seines Herzens zu folgen und zur Natur zurückzukehren, ehe die Kultur ihn schuldig werden lässt und zu Grunde richtet.

In sehr geistreicher Weise werden Natur und Kultur in den *Reisen vor der Sündflut* gegeneinander gehalten. Mahal, der Mann vom Berge, das Kind der Natur, unternimmt es aus Wissensdrang seiner primitiven Heimat den Rücken zu kehren und zivilisierte Gegenden zu erforschen. Seine dort gesammelten bösen Erfahrungegn veranlassen ihn zur Rückkehr in seine Berge, also zu Rousseaus "Natur." Aber auch in den *Reisen* finden wir, dass Klinger wie in *Sturm und Drang* Rousseausche Ideen karrikiert und auf die Spitze treibt. Mahal entdeckt nämlich, dass das Volk der Mullaher seinem menschlichen Ideale am nächsten steht. Er sagt (vi, 340):

"Das ganze Land glich einem wohlgebauten Garten; Genügsamkeit und Zufriedenheit herrschte in den Feldern, in der Stadt. Der rohe

Mullaher, der nichts sagte, was er nicht that, und nichts that, was er nicht sagte, schien ihm der beste Mensch, den er auf seinen traurigen Wanderungen getroffen hatte."

Das klingt ja ganz gut und schön; aber wie werden diese Kinder der Natur des Weitern geschildert?—

"Ein wildes ungesittetes Volk, . . . Sie wissen nichts von Gott, haben ihn ganz vergessen sie pflanzen, säen, erndten, jagen, fischen, essen und trinken, schlafen bey ihren Weibern, wissen nicht woher sie kommen, wohin sie einst gehen werden, und fragen auch nicht einmal darnach. Es ist ein dummes, gesundes, glückliches, starkes Volk" (vi, 294):

"Von Vollkommenheit wissen wir weiter nichts, als gesund zu sein, zu essen und zu trinken, so viel wir verdauen können, und so viel Kinder zu zeugen, als wir Kräfte haben. Die Vernunft kennen wir nicht" (vi, 323).

Aber trotz dieser ironischen Seitenhiebe bleibt Klinger auch in den *Reisen* seinem Philosophen treu. Der ganze Grundgedanke ist durchaus ernst zu nehmen, das bittere Weh des Naturkindes, dem die Kultur nichts als Enttäuschungen bot, tönt aus den Worten Mahals (vi, 222):

"O meine Gebirge! meine Herden! meine Felsen! meine murmelnden Bäche! meine Ruhe! meine glückliche Unwissenheit! . . . Das Menschengeschlecht hat nur mit der Unschuld den wahren Gott verlassen! den Stand verlassen, zu dem er sie geschaffen hat! Alles rennt nun nach einem Ziele, jung und alt; jeder will nun der erste seyn; selbst den Lastern hat ihr Geist glänzende Namen gegeben. Von der List, dem Betrüge, der Heucheley, der Goldbegierde und dem Morde begleitet, sah ich sie auf dem Kampfplatz zum Streite gerüstet!"

Im *Faust der Morgenländer* kommt der Dichter folgendermassen auf die *Reisen vor der Sündflut* zurück. Ben Hafi (vii, 24):

"Dieses fliesst ungefähr aus Mahals Reisen: Derjenige sey der glücklichste, der in stiller, unschuldiger Ruhe, ferne von den Höfen und der rauschenden Thätigkeit der Menschen, seine Tage hinlebt."

Selbstverständlich sehnt sich auch Abdallah, der Held des Romanes *Der Faust der Morgenländer*, dessen kalt berechnender Verstand sein Herz verdrängte und ihm eine Welt der Hölle schuf, nach der Natur zurück. Er flüchtet sich zunächst zu einem Freunde, der ihm auf dem Lande eine Zufluchtstätte bereitet. Dort gab es nach dem Muster Rousseaus "Wälder,

Felsen, Thäler, Quellen, Wiesen, Wasserfälle, in der wildesten, regellosesten Verbindung, der kühnsten Zusammenstellung'' (vii, 205). Endlich rettet den Lebensmüden der einfache Fischer Naser aus dem Wasser und nimmt ihn in seine ärmliche Hütte auf. Abdallah heiratet dessen Tochter und lässt sich durch nichts mehr bewegen, zur Kultur zurückzukehren, obwohl sich ihm eine höchst ehrenvolle Gelegenheit dazu verlockend darbietet. Er sagt zu dem Versucher (vii, 261): ''Das Glück, das du mir bietest, habe ich versucht, und begeben mich nicht zum zweytenmal in die Gefahr, daran zu scheitern.''

Natur und Afterkultur treten auch in dem Märchen *Sahir* in scharfen Gegensatz. Die kulturbringenden abendländischen Elemente verderben das in noch halb unschuldigem Naturzustande lebende morgenländische Volk der Circassier. Die Fremdlinge finden allerdings unter dem genannten Volke bereits, wie Rieger schon bemerkt¹², recht ''bedenkliche Elemente, die ihnen die verderbliche Arbeit wesentlich erleichtern.''

Glücklich sind und bleiben die beiden Vertreter unverfälschter Natürlichkeit, die Prinzessin Rose und ihr naiver Freund Fanno. Auch in diesem Werk findet eine Flucht der in der Kultur unbefleckt gebliebenen Elemente, eine Rückkehr zur Natur im Rousseauschen Sinne statt. Die ''glückliche Insel'' (x, 207), auf der sich Fanno und Rose finden, gleicht dem bekannten Park in der *Neuen Heloise*, iv, 79.

Allein nicht nur Rose und Fanno, sondern auch ''der beste und reinste Theil des Volkes zog sich in die Gebirge des Caucasus, und beseufzte die Verirrung seiner Brüder'' (x, 215).

Dieselben Gegensätze erscheinen auch in der *Geschichte eines Teutschen*.¹³ Der Schauplatz der Jugend des Helden wird folgendermassen geschildert (viii, 7):

¹² *Klinger*, ii, 57.

¹³ Dazu bemerkt Rieger: ''Die *Geschichte eines Teutschen* ist nun ganz eigentlich der Verherrlichung Rousseaus gewidmet. Man wird versucht sich vorzustellen, dass der Dichter sein altes ''Haupt- und Grundbuch,'' den *Emile*, zum Trost hervorgeholt, von neuem durchgelesen und im frischen Eindruck, neu begeistert, die Geschichte hingeworfen habe.'' (*Klinger*, ii, 355.)

“Fleiss und Kunst hatten die wilden Striche der Gegend mit Wiesen, Feldern und anmuthigen Gärten durchschnitten. Betriebsame, gesunde und ruhige Bewohner belebten diesen grossen und lieblichen Schauplatz, und prägten dem heranwachsenden Jünglinge frühe ein reines, sanftes, durch die glückliche Beschränktheit einfaches und leicht zu fassendes Bild des menschlichen Lebens in das zarte Herz. Glückliche Bewohner dieses Bezirks! Ihr kanntet keine Klagen über die Menschheit und ihr Elend.”

Ernst (viii, 74)—“Fort! nach meinen Bergen, meinen Thälern, meinem Eichenwalde, in meine düstere Höhle!”

Ernst an Hadem (viii, 84)—“Warum mussten wir den stillen, ruhigen Aufenthalt meiner glücklichen Kinheit verlassen? warum die hohen Felsen, die sprudelnden Quellen, die blühenden Thäler mit ihren guten freundlichen Bewohnern, den rauschenden Strom, den dunklen Eichenwald—die Wiege ihres Schülers, verlassen? Nun dringt mein trauiger gebeugter Geist immer dahin; wir sitzen unweit des Stromes auf einer Anhöhe—die kühle Abendluft umsäuselt uns—wir sehen die untergehende Sonne auf goldenen Wolken ruhen,—ihr Glanz verklärt ihr Angesicht, und ihre Gedanken bey diesem Schauspiele, die alle Keime meines inneren Wesens entfalteten, steigen wieder in meinem Herzen auf. Ich fühle dann die Luft, die dort wehte, in meinen Wangen; ich höre das Säuseln der Bäume—die Schalmey unserer Hirten—den Gesang, das frohe Gelächter unsrer Mädchen,—Und erwache ich aus diesen süssen Träumen, so frage ich ängstlich: Warum haben wir dieses verlassen?”

Ernst (viii, 95)—Nach meinem dunklen Eichenwalde! nach meinem rauschenden Strome! meinen blühenden Thälern! meinen schroffen Klippen, aus denen der einsame Adler zur Sonne emporsteigt! Wenn ich dann seinem kühnen Fluge nachsehe,—und diese Stadt, . . . aus meinem Geiste verschwunden ist,—dann wird die Kluft verschwinden, die vor mir ist.

Ernst zu Ferdinand (viii, 121)—Hadem war ein edler Mann!—Und morgen fliehen wir diese Stadt, wo man ihn verkannte, morgen Abend, Ferdinand, stehen wir wieder in dem Garten der Unschuld.

“Ernst eilte mit Ferdinand nach seinem Walde, dem Flusse, den Thälern, und jauchzte in seinem Herzen, alles so zu finden, wie er es verlassen hatte” (viii, 124).

Ernst zu Hadem (viii, 371)—O, mein Vater! mein Lehrer! nehmen Sie mich mit an den Ohiofluss zu Ihren Wilden!

Hadem versichert (viii, 370), “das verheissene Paradies hier habe wirklich abgeblüht; er wolle es am Ohiostrome, in den Wildnissen Amerikas wiedersuchen, . . . Auch habe er mehr Zutrauen, mehr Liebe, Sicherheit und Tugend unter den dortigen Wilden gefunden, als in dem aufgeklärten Europa.”

Nach bitteren Erfahrungen in der grossen Welt, der er als Beamter angehörte, zieht sich auch der Kammerrath Kalkheim zur Natur zurück. “Von seinem beträchtlichen Vermögen war

ihm nichts übrig geblieben, als ein kleines Haus und ein kleines Gärtchen, in welchem er Gesäme zieht'' (viii, 25).

In sein Amt wieder eingesetzt "hatte der Kammerrath schon die Grafschaft zum Garten umgeschaffen, und Ernst ging neben dem treuen Pflanze Gottes in dem blühenden Bezirke, den verschönerten Dörfern, wo nun Zufriedenheit und einfaches Wohlleben herrschten'' (viii, 236).

Lebhafte Erinnerungen an Rousseau selbst ruft der Dichter in *Der Weltmann und der Dichter* hervor; dies gilt namentlich von seinem innigen Anschluss an die Natur. Wie Jean Jacques wohnt der Poet in einer Hütte, die von einem Walde umgeben ist (ix, 6). Diese will er um keinen Preis verlassen, um sie gegen ein grösseres, ihm vom Weltmanne angebotenes Haus zu vertauschen. Denn:

"Einsamkeit, mein Wäldchen, Eigenthum, und dann ungestört zu schaffen, zu geniessen, . . . das sind Glückseligkeiten, die man nie wieder findet, wenn man sie verlassen hat. . . . In meinem Wäldchen find' ich so leicht den Ausdruck für mein Gefühl—das Leben und Blühen der Natur, die Luft, der leise stürmische Wind—das Wehen in den Eichen, das Murmeln der Quellen—das Rauschen des nahen Stroms—die Abend- und Morgenröthe—reichen mir die Farben dar, womit ich meine Gedanken schmücke und belebe'' (ix, 283).

Der Genius der Menschheit in dem gleichnamigen Fragment findet seine Gefährten "Mässigkeit, Einfalt, Wahrheit, Weisheit, Stärke, Gerechtigkeit'' u. s. w. auf einer einsamen Insel und ruft:

"Hier unter diesen unbekannten, unschuldigen Völkern, den Hirten, den Bebauern dieses stillen, friedlichen Paradieses, dem nie der kunstvolle, erfinderische, geld- und herrschsüchtige Europäer nahte, hier nur kann ich meine Gefährten wiederfinden, wenn die noch auf Erden sind'' (x, 242 f.).

Hierher gehören auch noch die folgenden zwei Zitate aus den *Betrachtungen und Gedanken*:

698. Wer in einer grossen volkreichen Stadt und Residenz lebt, sollte sich, wenn ihn Sprüche trösten können, jeden Morgen folgenden aus Cowper vorsagen:

God made the country, and man made the town.
Gott machte das Land, der Mensch die Stadt.

794. Die Erfinder des Ackerbaus wurden von den dankbaren Essern und Trinkern zu Göttern erhoben; seht nun, was aus denen geworden ist, die ihn jetzt in der grössten Vollkommenheit treiben, wie sie von denen angesehen werden, welche am meisten von ihren Erzeugnissen verzehren.”

H. ERZIEHUNG

Auch was das erzieherische Problem anbetrifft, zeigen sich in Klingers Werken deutliche Spuren einer Beeinflussung durch Rousseaus *Émile*. In *Das leidende Weib* finden wir den jungen Grafen Louis als das Opfer der nach Rousseau absolut verkehrten Erziehung junger Männer in der Stadt und gar an einem Hofe, also in einer durchaus korrupten Umgebung. Schon auf seiner Geburt ruht der Makel des Ehebruchs, den sein angeblicher Vater sogar billigte, um durch den Fall der Gattin Geld und Ehrenstellen zu erwerben. Louis ist also von vornherein ohne den Erzieher aufgewachsen, dem nach Rousseau in erster Linie die Pflicht obliegt, den Geist eines jungen Mannes zu bilden,—den Vater. Der unwillige und unwillkommene Vertreter desselben hält es auch nicht für nötig, seinen Pseudosohn zum Guten anzuhalten, sondern nährt sogar den Keim zum Bösen in dem jungen Manne “mit seinen Erzählungen überm Tisch” (S. 77).

An dem Hauslehrer des jungen Grafen scheint Klinger uns zeigen zu wollen, dass derselbe weder seinem eigenen, noch auch dem Ideal Rousseaus entspricht. Äusserlich erinnert dieser Hofmeister allerdings an denjenigen von Lenz. Denn auch er fühlt sich in seinem Beruf mehr als unbehaglich. “Ich schöss mir eine Kugel vor den Kopf,” ruft er, “der Marter loszukommen. Stirbt nicht bald ein Amtmann, so ist das noch mein Ende” (*ibid.*) Der Dichter legt nun dem jungen Grafen Worte der abfälligen Kritik in den Mund, die Rousseau selbst geschrieben haben könnte: “Es soll mir keiner vor die Augen kommen, der Jahre lang Hofmeister gewesen ist, oder gar wohl zweimal. Er ist kein Mensch mehr” (S. 75). Bekanntlich sind nach Rousseau nur solche Persönlichkeiten zu Erziehern geeignet, die jung sind und vorher noch niemals Hofmeister waren:

“Je remarquerai seulement, contre l’opinion commune, que le gouverneur d’enfant doit être jeune, et même aussi jeune, que peut l’être un homme sage.—Je voudrais qu’il fût lui-même enfant, s’il étoit possible; qu’il pût devenir le compagnon de son élève, et s’attirer sa confiance en partageant ses amusements. Il n’y a pas assez de choses communes entre l’enfance et l’âge mûr pour qu’il se forme jamais un attachement bien solide à cette distance. Les enfants flattent quelquefois les vieillards, mais ils ne les aiment jamais. On voudroit que le gouverneur eût déjà fait une éducation. C’est trop, un même homme n’en peut faire qu’une; s’il en falloit deux pour réussir, de quel droit entreprendroit-on la première?”¹

Louis beklagt sich ferner, dass man durch unaufhörliches Verbot seine Nerven gereizt habe.

“Was nützt mir Ihre Metaphysik,” ruft er. “Ihre Geisterlehre und Alles. Meynen Sie denn, ich wollte mir den Kopf vollpropfen mit dem Zeugs? Was hier liegt, seh’ ich: was gehen mich Ihre Philosophen und Monaden alle an? Kurz um, ein Mädel ist mir lieber als das all’ ” (S. 74).

Vielleicht spricht der arme Teufel von Lehrer die Wahrheit, wenn er weiter unten sagt (S. 75): “Wenn mir’s nicht am Herzen läge, Ihnen edle Gesinnungen beyzubringen”; er hat es nur verkehrt angefangen.

Rousseau will die Kinderzeit so viel wie möglich verlängert wissen. Er will eher, dass man Zeit verliere, als dass man die Entwicklung beschleunige.

“Oserois-je exposer ici la plus grande, la plus importante, la plus utile règle de toute l’éducation? ce n’est pas gagner du temps, c’est d’en perdre. . . . La première éducation doit donc être purement négative”²

Besonders fürchtet Rousseau, dass bei zu früher Entwicklung der Einbildungskraft der Geschlechtstrieb zu früh erwachen möchte.

“Si l’âge où l’homme acquiert la conscience de son sexe diffère autant par l’effet de l’éducation que par l’action de la nature, il suit de là qu’on peut accélérer et retarder cet âge selon la manière dont on élèvera les enfants; et si le corps gagne ou perd de la consistance à mesure qu’on retarde ou qu’on accélère ce progrès, il suit aussi que, plus on s’applique à le retarder, plus un jeune homme acquiert de vigueur et de force.”³

¹ *Emile*, i, 52 f.

² *Ibid.*, ii, 150 f.

³ *Ibid.*, iv, 15 f.

Die sogenannte negative Erziehung ist also bei Louis in der ersten Periode seines Lebens versäumt worden. Der Hofmeister hatte offenbar diese allerdings recht schwierige Kunst nicht einmal in ihren Anfangsgründen erfasst und bei seinem Zögling durch "Heimlichtuerei" alles verdorben, anstatt ihn, wie dies Rousseau im *Émile* verlangt, in würdiger Weise über die Geheimnisse der verschiedenen Geschlechter aufzuklären.⁴ Dies hat der Hofmeister augenscheinlich nicht getan, oder nicht tun dürfen, und statt dessen den jungen Grafen seine "jämmerliche Philosophie" anzuhören gezwungen, wovon er "nichts verstand und begriff."

"Von den frühesten Jahren ist man ums Frauenzimmer, sieht die schönsten Gestalten immer vor sich, wächst dabei auf, und die vordringende Begierde—ihr kommt dann, wollt sie zurückhalten," grollt Louis des Weiteren zur Rechtfertigung seines wüsten Lebenswandels. "Der Schwache nur unterliegt der Begierde," antwortet zwar der Hofmeister, denkt aber nicht daran, dass er seinen Zögling hätte von der Versuchung fernhalten sollen.

Schon längst hätte Louis der verderblichen städtischen und höfischen Umgebung entrissen und aufs Land gebracht werden müssen. Dort hätte sich der junge Mann, wie dies Rousseau im *Émile*⁵ verlangt, unter der Anleitung seines Hofmeisters "das Ideal eines Wesens des anderen Geschlechts" bilden sollen. Dort hätte ein Thron in seinem Herzen errichtet werden müssen, damit die Sinnlichkeit und Phantasie nicht von tierischen Antrieben beherrscht werden möchten. "Nous nous moquons des paladins, c'est qu'ils connoissoient l'amour, et que nous ne connoissons plus que la débauche."⁶

Klinger stellt uns also Louis als ein Opfer von an ihm begangenen Unterlassungssünden dar. Mit dem oben Ausgeführten ist es hinlänglich klar bewiesen, dass die Szene zwischen Louis und dem Hofmeister zwar äusserlich von Lenzens *Hofmeister*

⁴ *Émile*, iv, 17 ff.

⁵ *Ibid.*, iv, 291 ff.

⁶ *Ibid.*, v, 88.

angeregt sein mag, in ihrer Grundidee aber direkt auf den Einfluss des Rousseauschen *Émile* zurückführt, und zwar schon deshalb, weil Rousseau, wenn auch unter sehr bestimmt ausgedrückten Bedingungen, für eine häusliche Erziehung eintritt, während Lenz im *Hofmeister* gegen die "Nachteile einer Privat-Erziehung" zu Felde zieht.

Der Repräsentant des Sturms und Drangs in der *Neuen Arria* ist Julio. Ohne Zweifel hatte der Dichter bei der Schöpfung dieser Figur sein eigenes Ich im Auge. Am Anfang des Trauerspiels sieht sich Julio durch missliche äussere Verhältnisse eingeengt und in seiner Tatenlust behindert. Schon im dritten Auftritt des ersten Aufzugs tauchen Erinnerungen an den *Émile* auf:

Julio—Mein alter werther Vater! heute wo Sturm meine Seele hin und her reisst, dank' ich deiner heiligen Asche, dass du mir ein Ziel der Ruhe und Genügsamkeit aufgesteckt hast! Noch hör' ich deine letzten Worte, die du sagtest, als du mich an dein Herz drücktest: Julio! mit diesen Gesinnungen, mit diesen Empfindungen wirst du so wenig durch die Welt kommen, als ich. Versuch's und lern's durch Erfahrung. Hast du's gesehen, und es taugt dir nicht mehr, dann kehr' zu mir, und bin ich nicht mehr, so schlag deine Wohnung in der Werkstätte auf und erwirb unabhängig dein Brot. Dieser Mann lehrt's dich, und du wirst mich segnen.

"De toutes les occupations qui peuvent fournir la subsistance à l'homme, celle qui le rapproche le plus de l'état de nature est le travail des mains: de toutes les conditions, la plus indépendante de la fortune et des hommes est celle de l'artisan. L'artisan ne dépend que de son travail, est libre, . . . Apprends un métier."⁷

Im Sinne Rousseaus hat also auch der Vater unseres Julio seine Mission aufgefasst und wir werden an die folgende Stelle im *Émile* erinnert: "Qui donc élèvera mon enfant? Je te l'ai déjà dit: toi-même."⁸

Im *Orpheus* sagt der König zu Ali (iv, 85): ". . . und doch muss der Erziehungsplan von der Geburt anfangen." Das ist wörtlich aus dem *Émile* zitiert, wo Rousseau sagt⁹: "L'éducation de l'homme commence à sa naissance."

⁷ *Émile*, iii, 400 f.

⁸ *Ibid.*, i, 48.

⁹ *Ibid.*, i, 79.

Der Rousseausche Gedanke des langsamen Vorgehens bei der Erziehung eines Menschen im Speziellen und der eines Volks im Allgemeinen findet im *Oriantes* ebenfalls seine Wiedergabe. Schon auf der ersten Seite erklärt die Nemesis: "Der stolze König dieses Landes wähnet gross zu handeln, da er der Götter Leitung kühn vorgreift." Ferner sagt Oriantes (S. 80):

"Wenn es dem Menschen eigen ist, durch einen Kreis von Veränderungen zu laufen, warum erzwangst du, was durch ihn selber werden musste? Warum musstest du den Griechen auf den Thrazier pflanzen? Warum konnte der eigne und bessere Mensch nicht aus dem Thrazier selbst keimen?"

Und wenn der König am Ende moralisch der Besiegte ist, so besteht seine tragische Schuld vorwiegend darin, dass er, wie die Nemesis sagt, den Göttern vorgreift, statt sein Volk Schritt für Schritt der Kultur zuzuführen.¹⁰

Ganz im Sinne des Genfer Philosophen vollzieht sich die Erziehung Raphaels de Aquillas (iv, 6):

"Er bedurfte keines Lehrers, der ihm Dinge zur Pflicht machte, die, wenn sie nicht aus der Natur unseres Wesens keimen, selten mehr sind, als kalte Regeln, die der Verstand, um gewisser Vortheile willen, anerkennt. In dem Thun seines Vaters lag seine Erziehung."

"Nie sprach der Greis [Raphaels Vater] mit ihm, von jenem unfasslichen Wesen, das die Menschen Gott nennen. Weder dogmatische Machtprüche, noch metaphysische Spitzfindigkeiten konnten die Vernunft des Jünglings einengen und seine Einbildungskraft verwirren" (iv, 13).

In derselben Weise fasst auch der Vater Ben Hafis in *Faust der Morgenländer* seine Mission auf. Ben Hafi sagt dort (vii, 270): "Der Vater lehrte mich den Fischfang und den Feldbau."

Im Sinne Rousseaus sind die beiden Erzieher in der *Geschichte eines Deutschen* jung und nicht Lehrer von Beruf. Von Hadem heisst es (viii, 9), dass er Feldprediger gewesen sei, und

¹⁰ Hierzu bemerkt Heuer: "Auch im *Oriantes* finden wir die Anknüpfung an Rousseaus Ideen, aber seine Kulturfeindschaft ist hier auf die Aufdeckung der Schäden eingeschränkt, die eine überhastete, tyrannisch aufgezwungene Kultur im Gefolge hat. Klinger hatte ja genug Gelegenheit gehabt zu sehen, wie dünn dieser Kulturfirniss auf dem Russen lag, wie er nicht veredelnd, sondern demoralisierend wirkt." (Klinger, zu seiner 150 jährigen Geburtstagsfeier, *Jahrb. d. f. d. Hochstifts*, 1902, S. 318.)

auch Renot, der sonst übrigens dem Ideale Émiles durchaus nicht entspricht, hat niemals vorher als Erzieher fungiert.

Wie der Erzieher in *Émile* "entwickelte Hadem mehr als er lehrte" (viii, 10). Nachdem Hadem von ihm geschieden, versichert Ernst dem Präsidenten, "dass der Führer, den ihm die Natur gegeben, ihm bald in seinem geliebten Vater zurückkehren werde" (viii, 106). Ferner sagt Ernst zu seinem Vater (viii, 119): "Seyn Sie mein Führer, mein Freund!"

Die folgenden Stellen aus den *Betrachtungen und Gedanken* bedürfen keines Kommentars;—sie sind offenbar von Rousseau inspiriert.

327. Das Geistige im Menschen scheint beinahe nicht ganz, nicht recht ausgebildet werden zu können, ohne dass das Physische etwas erkränke. Das, was wir höhere, feinere Kultur nennen, muss unsere rohe Muskelkraft erst schwächen, unsre starken Nerven für die Eindrücke empfindlicher, reizbarer, das heisst kränker machen. Dadurch, möchte man sagen, werden sie nur fähig, dem Geist oder Verstande zu dienen, wie er es zu seinen verwickelten Wirkungen gebraucht. Man könnte demnach in einem ziemlich bestimmten Sinne sagen: die physisch Schwachen leiten die Gesunden, Kräftigen und weniger Cultivierten—in den europäischen Staaten wenigstens. . . . Ich halte demnach die neue Erziehungsmethode, wodurch man den Körper zu stärken sucht, für denjenigen ganz zweckwidrig, der durch Geist und Verstand wirken soll. Rousseau ist an dieser Ketzerei schuld; aber bedenkt doch, wie sein Émile fahren würde, wenn er unter uns aufträte?

598. Den Alten verzeiht man vieles, die Natur nimmt ihnen gar zu viel ab; was ich ihnen aber nicht verzeihen kann, ist, dass sie die jungen Leute zu früh altklug machen wollen.

I. DIE BESTIMMUNG DES WEIBES.

Nach Rousseau ist der wahre Beruf des Weibes einzig und allein die Ehe, die er denn auch in allen seinen Schriften als geheiligte Institution hinstellt.

"Le mariage est un contrat fait avec la nature aussi bien qu'entre les conjoints."¹

Der savoyische Vicar sagt: "Dès ma jeunesse j'ai respecté le mariage comme la première et la plus sainte institution de la nature."²

¹ *Émile*, i, 57.

² *Ibid.*, iv, 138.

Von dem Ehemanne aber fordert er dringend: "Homme, aime ta compagne. Dieu te la donne pour te consoler dans tes peines, pour te soulager dans tes maux: voilà la femme."³

"Die Erziehung der Frau," so heisst es ungefähr im *Émile*⁴ "ist durch die Aufgabe bestimmt, welche ihr die Natur gesetzt hat: Weib und Mutter zu werden. Die wichtigsten Tugenden, die sie braucht, sind Lehrwilligkeit und Sanftmut. Selbständige intellektuelle und religiöse Entwicklung ist weder nötig noch möglich." Dennoch legt Rousseau der Frau ein natürliches Talent, den Mann zu beherrschen, bei, und er meint, dass darin kein Widerspruch liegt. "Es ist ein grosser Unterschied dazwischen, das Recht des Befehlens zu fordern und den Befehlenden zu beherrschen. "L' empire de la femme est un empire de douceur, d'adresse et de complaisance; ses ordres sont des caresses, ses menaces sont des pleurs."⁵

Mit seiner Auffassung der Frau im Allgemeinen dürfte Rousseau heutzutage nicht nur bei den Frauenrechtlerinnen einen Sturm von Entrüstung hervorrufen. Die ihr eigene *amour de soi* darf nach seiner Ansicht nämlich in ihrer überströmenden Kraft absolut nur dem Mann zugute kommen.

Im *Émile* finden sich u. a. folgende Stellen:

"Sophie doit être femme, comme Émile est homme, c'est-à-dire avoir tout ce qui convient à la constitution de son espèce et de son sexe pour remplir sa place dans l'ordre physique et naturel."⁶

"Il s'ensuit que la femme est faite spécialement pour plaire à l'homme."⁷

"Il importe qu'elle soit modeste, attentive, réservée, et qu'elle porte aux yeux d'autrui, comme en sa propre conscience, et témoignage de sa vertu."⁸

"Toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes."

"Les femmes ne doivent pas être robustes comme eux, mais pour eux, pour que les hommes qui naîtront d'elles le soient aussi."⁹

Ausserdem ist Rousseau von Unwillen gegen die schöngeistige Frau erfüllt.

³ v, 210.

⁴ v.

⁵ v, 128.

⁶ v, 4.

⁷ v, 6.

⁸ v, 13.

⁹ v, 22.

“Une femme bel-esprit est le fléau de son mari, de ses enfants, de ses amis, de ses valets, de tout le monde.”¹⁰

Gegen die Romane im Allgemeinen und besonders hinsichtlich ihrer Wirkung auf das weibliche Geschlecht zieht Rousseau in der *Neuen Héloïse* folgendermassen zu Felde:

“Il faut des spectacles dans les grandes villes et des romans aux peuples corrompus.”¹¹

“Jamais fille chaste n’a lu de romans.”¹²

“L’on se plaint que les romans troublent les têtes; je le crois bien. En montrant sans cesse à ceux qui les lisent les prétendus charmes d’un état qui n’est pas le leur, ils les séduisent, ils leur font prendre leur état en dédain, et en faire un échange imaginaire contre celui qu’on leur fait aimer. Voulant être ce qu’on n’est pas, on parvient à se croire autre chose que ce qu’on est, et voilà comment on devient fou.”¹³

“Non: une honnête fille ne lit point de livres d’amour. Que celle qui lira celui-ci, malgré son titre, ne se plaigne point du mal qu’il lui aura fait: elle ment. Le mal étoit fait d’avance; elle n’a plus rien à risquer.”¹⁴

Rousseaus Émile legt Zeugnis davon ab, wie wenig der Pädagoge Rousseau von dem starkgeistigen Weibe hielt. Anders der Dichter; denn Julie gehört, obwohl sie sich ihrer Liebesleidenschaft bis zur Aufopferung ihrer jungfräulichen Ehre hingiebt, doch zu den starken Charakteren ihres Geschlechts, ohne deshalb die im Émile geforderte echte Weiblichkeit aufzugeben.

Rousseau stellt nun die Frau nicht etwa dem Manne als ein rein passives Wesen zur Seite, sondern gesteht ihr im Gegenteil die Fähigkeit zu, ihn auf manchem Wege beeinflussen zu können. Und zwar wirken sie auf den Mann nicht nur durch Liebkosungen und Tränen, sondern auch durch Eigenschaften, die sie dem Manne schätzenswert und unentbehrlich machen. Wir erinnern, was diesen Punkt betrifft, nur an die folgenden Worte Rousseaus:

“Leurs études doivent se rapporter toutes à la pratique; c’est à elles à faire l’application des principes que l’homme a trouvés, et c’est à elles de faire les observations qui mènent l’homme à l’établissement des principes.”¹⁵

¹⁰ v, 131.

¹¹ Preface, 21.

¹² 23.

¹³ Seconde preface, 39.

¹⁴ i, 41.

¹⁵ Émile, v, 77.

Auch was die Auffassung der Frau betrifft, folgt Klinger, wie aus den folgenden Ausführungen hervorgehen wird, seinem Vorbilde Rousseau.

“Es ist für die Sinnesweise der Sturm- und Drangperiode bezeichnend,” sagt Hettner,¹⁶ “dass das *Leidende Weib* und die *Neue Arria* bereits Gestalten emanzipierter, starker Frauencharaktere vorführen.” Dies trifft besonders in Bezug auf die *Neue Arria* zu, in welchem Drama uns das Mannweib Kornelia und die herrlich starke, wenn auch durchaus weibliche Solina entgegentreten. Auch sie weist einige Ähnlichkeit mit Rousseaus Julie auf. Giebt die letztere doch dem ziel- und amtlosen St. Preux wenigstens für eine Zeitlang ein bestimmtes Lebensziel, indem sie ihn auf Reisen schickt.¹⁷

Doch bedeutend stärker ist der Einfluss, den Solina auf Julio ausübt. Sie bringt es zu Wege, dass sein Tatendrang ein dankbares Feld findet und macht den Schwankenden zum ganzen Manne, indem sie ihm den Schutz der zurückgesetzten, um ihr Recht betrogenen Herzogin anbefiehlt. Freilich gehen Solina und Julio darüber zu Grunde. Aber Solina hat ihren Zweck erreicht: Julio lebt und stirbt wie ein echter Mann. Wiederum war es die *amour propre*, welche Julio niederhielt, bis sich endlich die *amour de soi* einstellte und ihn zu den lichten Höhen echter Männlichkeit emporhob. Und in der Sterbestunde ruft ihm die geliebte Erzieherin Solina zu:

“Ich sah, Julio, dass eigne Grösse dein Teil war, wenn du nur wolltest, und dass nicht Neid, Eifersucht, schale Eitelkeit dich hinriss, nachzuklettern. Bewusstsein, ‘Ich kann’s, ich bin’s’, dies verschaffte dir. Solina’s Liebe, und das Glück, mit ihr zu enden.”

Auch in der Antonia im *Stilpo* hat uns Klinger ein Mannweib gezeichnet. Sie übertrifft ihren einigermaßen passiven Gatten an Entschlossenheit und Tatkraft. Sie befreit den Staat von dem Tyrannen Hilario, ist aber dennoch eine gute Mutter im Rousseauschen Sinne und trägt deutlich einige der herrlichen Züge, die uns des wilden Guelfo Mutter so sympathisch machen.

¹⁶ *Geschichte der d. Lit.*, 1879, iii, 256.

¹⁷ ii, Brief 76.

Ihr Herz gehört natürlich in erster Linie dem guten weichen Horazio, allein auch der intrigante Pietro wird von ihr in Schutz genommen, wenn sie im ersten Auftritt des fünften Aufzugs ruft: "Still, still! Sein Herz spricht ihm Fluch!" Wir glauben ihr von ganzem Herzen, wenn sie im selben Auftritt sagt: "Meine Kinder sind mir alles." Antonia war immer eine Mutter im Sinne Rousseaus. Das geht auch aus den folgenden Worten hervor: "Ich habe dich genährt, gepflegt, als einen kleinen Jungen gewartet Tag und Nacht.—Ich hielt dir keine Wärterin, allen that ich alles mit Liebe" (Theater, iii, 349). Dies entspricht dem Verlangen Rousseaus, dass die Mutter ihre Kinder selbst nähren und aufziehen soll.¹⁸

Auch die überspannte Juliette in den *Spielern* zeigt nicht nur Stärke des Charakters, sondern auch *esprit des détails*. Als der Spiessgeselle des Marquis mit dessen Vermögen das Weite sucht, und der Beraubte darüber in Verzweiflung gerät, weiss Juliette sich und dem Geliebten sofort zu helfen, indem sie ihm ihre Juwelen übergibt. Diese Stelle erinnert uns übrigens an Julie, die ihrem St. Preux gleichfalls, und zwar mit barem Gelde unter die Arme greift. Beide Männer nehmen nur anfangs Anstoss an diesem Anerbieten. St. Preux nimmt das Geld nach einigem Zögern an, während der Marquis ohne Zweifel die Juwelen nicht zurückgewiesen hätte,—wenn es überhaupt zu der mit ihr geplanten Flucht gekommen wäre. Sehr unangenehm berührt werden wir aber, wenn der Marquis, nachdem er das Anerbieten des Mädchens gehört hat, in seinem Monologe sagt: "Noch hab' ich Macht über das Herz der Weiber! Lass es geh'n, Marquis, lass es geh'n! Das Geld der ganzen Welt ist dein, da Weiber und Karten in deiner Gewalt sind." So niedrig denkt St. Preux allerdings nicht.

In dem Lustspiel *Die zwei Freundinnen* rebellieren zwei pikante, starkgeistige Frauencharaktere gegen die Herrschaft des Mannes, indem sie sich einfach in einander verlieben. Der Gatte der einen ist infolge dessen auf die Freundin seiner Frau eifersüchtig. Auf diese originelle Idee gründet der Poet eine ausserordentlich drollige Komödie. Schliesslich zieht Klinger

¹⁸ *Emile*, i, 34 ff.

aber zur Lösung des Knotens wieder den geliebten Émile heran; denn es gelingt ihm der haarscharfe Beweis, dass die Frau nicht für die Frau, wohl aber für den Mann geschaffen ist. In diesem Sinne lauten die Schlussworte der *Zwo Freundinnen*: "Julie, lass uns laut gestehen, was wir beyde heimlich empfinden: die Liebe zu dem Manne geht über alle Verbindungen, die unser Herz eingehen kann. So will es die Natur."—Das erinnert an den folgenden Ausspruch in der *Neuen Heloise*:¹⁹ "L'homme et la femme sont destinées l'un pour l'autre; la fin de la nature est qu'il soient unis par mariage."

Wie Rousseaus Julie sind auch die oben genannten starkgeistigen Frauengestalten Klingers durchaus sympathisch berührende Wesen. Dies kann jedoch nicht von seiner Medea behauptet werden. In *Medea* ist dem Dichter die Rettung Jasons geglückt. Jason teilt die von Rousseau am Ende des *Émile* ausgesprochene Auffassung von der Mission des Weibes. Er kehrt sich daher mit Abscheu von der starkgeistigen Medea, trotzdem er ein Geschöpf derselben ist, und wendet sich der unschuldig-kindlichen und hingebenden Kreusa zu, die einzig und allein dazu geschaffen und erzogen zu sein scheint, um dem Manne zu gefallen und sich von ihm leiten zu lassen.

Jason (Akt i)—Mich gelüstet nach einem Weibe deren Nerven aus gleichem Thon mit mir gebildet seyen, die schwach und wieder stark fühle, in dieser leichten Mischung mit empfinden lasse, ihre Mutter sey von dem Stoff der meinen. Medea herrscht über meine Sinne, mein Herz, meinen Muth; ihr Geschöpf bin ich, und möchte, als Mensch und Mann das meyne seyn.

Jason zu Medea (ii, 202)—Für dich kann ich nur kaltes Erstaunen fühlen, und dies macht den Menschen, auf der Erde gezeugt, von der Erde lebend niemals glücklich.

Medea—Auch weiss ich, dass ihr Griechen dem Weibe sehr beschränkte Grenzen setzt. Mein Geist kennt keine, und mein Gang auf Erden ist wunderbar bezeichnet. Ich irrte mich in dir und mir; ich kann den Sterblichen nicht zu mir heraufziehen, der an der Erde klebt, konnt es nicht, so sehr ich strebte, mich zu ihm zu beugen.

Vielleicht lag es in der Absicht Klingers, in dem Verhältnis Jasons zu Medea die Idee Rousseaus zu demonstrieren, dass das Weib dem Manne in keiner Weise überlegen sein solle.

¹⁹ N. H., iv, 258.

Stellt uns Klinger in den *Zwillingen* im Guelfo den Repräsentanten der *amour propre* dar, so enthält dasselbe Drama eine Figur, in welcher die *amour de soi* zur Person geworden ist, und zwar eine Frau, wie sie uns Rousseau am Ende seines *Émile* als sein Ideal des weiblichen Geschlechts schildert. Amalia besitzt in der Tat wenig selbstständige intellektuelle Entwicklung und ist in Rousseauschem Sinne zunächst ausschliesslich dazu geboren, ihren Gatten zum Vater zu machen. Gewiss ist auch ihr ein natürliches Talent eigen, den Mann zu beeinflussen. Es gelingt ihr im dritten Auftritt des ersten Aufzugs, ihn wenigstens vorübergehend zu beruhigen.—“Das arme Weib, wie sie zitternd bekannte,” ruft Guelfo am Ende des dritten Aufzugs. Bei ihr hat sich der Übergang von der *amour propre* zur *amour de soi* sichtbar vollzogen. Denn sie geht völlig in ihrem Gatten, ihren Kindern auf. Und nicht zum wenigsten ist es Guelfo, das Schmerzenskind der Ärmsten, an dem sich diese *amour de soi* bis zur Aufopferung des eigenen Selbst äussert.

“Berg’ dich hinter die Liebe deiner Mutter, wenn er zürnt” (i, 120).

“Du sollst mein Sohn sein, und wenn du mir das Herz noch mehr bluten machst, und wenn du mir den bitteren Todeskelch reichtest” (i, 24).

“Er ging hart mit mir um über dich” (i, 66).

Selbst letzten Augenblick, als alle an die Schuld des Sohnes glauben, möchte sie ihn immer noch verteidigen. Die einzige Person auf der Welt, für die der unbändige Guelfo noch einige Worte der Zärtlichkeit übrig hat, ist seine Mutter. Vielleicht dachte Klinger, als er die rührende Figur der Amalia schuf, nicht nur an Rousseaus Frauenideal, sondern auch an die eigene gute Mutter, welcher der wilde Sohn so manche kummervolle Stunde bereitet haben mag. Sicherlich aber schwebte ihm auch die Mutter der Julie vor.

Im fünften Auftritt des ersten Aufzugs von *Stilpo* atmet folgender Ausspruch der Gattin des Helden, Antonia, Rousseauschen Geist: “Ich ziehe, die Linie zwischen dem Geist des Mannes und des Weibes, und finde das Verhältniss wie in der Mischung der Farben. Nur dass Ihr es seid, die die Farben mischen, hervorstechend machen, was Ihr wollt.” Ohne Zweifel

ist das Rousseausche Frauenideal eine Schöpfung des Mannes, der da verlangt, dass die Frau überhaupt nur existiere, um ihm das Leben so behaglich wie möglich zu gestalten.

Rousseau verlangt von Émile,²⁰ dass er sich in seiner Phantasie das Bild der zukünftigen Geliebten zurechtlegen soll. Dieser Gedanke kommt uns in Erinnerung, wenn Antonia weiter sagt:

“ dann in heisser Phantasie das Bild zu einer Göttin malt, dass Ihr bei kälterem Blut zu einer Puppe heruntersetzt; uns also ewig als den Gegenstand anseht, den Ihr nach Eurem Belieben ausschmückt und wieder verwischt.”

Das klingt allerdings mehr wie eine gegen Rousseau gerichtete Kritik. Dennoch scheint Antonia mit der den Frauen von Rousseau vorgezeichneten Aufgabe zufrieden zu sein, wenn sie fortfährt: “Wahrlich, wir Weiber sind gefällig, das bin ich auch und bescheide mich.”

Wie schon erwähnt, sind Natur und Temperament und Charakter der Frau nach Rousseau ganz andere als die des Mannes. Daher muss sie eine ganz andere Erziehung erhalten als er. Es liegt also in den Worten der Antonia: “Nur solltet Ihr Männer so wenig unsere Einbildungskraft erhitzen als möglich,” ein Vorwurf für Stilpo, der seine Gattin nicht erzogen hat, wie Rousseau es wünscht.

Am Schluss des zweiten Aufzugs in dem Lustspiel *Der Schwur gegen die Ehe* spricht der alte Blumin Ideen aus, wie sie uns Rousseau am Ende des *Émile* auseinandersetzt. Blumin sagt:

“Das Weib gleicht einer Flöte, die jedem Ton giebt, der sie anzublasen weiss! Sie haben alle Fehler und alle Tugenden, und wenn du sie gefesselt hast, machst du ihnen Fehler zu Tugend, und Tugend zu Fehler.”

Das erinnert an folgende Stelle im *Émile*:²¹

“Par cela même que la conduite de la femme est asservie à l'opinion publique, sa croyance est asservie à l'autorité. Toute fille doit avoir la religion de sa mère, et toute femme celle de son mari.”

²⁰ *Émile*, iv. 291 f.

Im *Damokles* entwickelt Antiope die Rousseausche Auffassung von der Stellung des Weibes folgendermassen (ii, 389):

“Wenn wir uns euch geben, so ist es ohne Vorbehalt; euch theilen wir mit der Welt und eurer Thätigkeit. Ihr seyd von Natur, was ihr werden sollt, wir werden’s nur durch euch, und Götter, Pflichten, Vaterland und Tugend nahmen wir von euch.”

Der verhängnisvolle Einfluss der schöngeistigen Frau im Rousseauschen Sinne erscheint bei Klinger zunächst im *Orpheus*. Die Bedingungen, unter welchen derselbe aufwächst, verursachen eine starke Entwicklung seiner Eigenliebe (*amour propre*). Seine Mutter gehört nämlich zu den von Rousseau gezeisselten schöngeistigen Frauen. Der Einfluss physischer Schönheit auf den Charakter des Helden, verbunden mit den Folgen einer verkehrten Erziehung, wird uns im *Orpheus* folgendermassen dargestellt (i, 9):

“Alles pries, alles lobte, und legte ihm früh genug einen Keim der Eitelkeit ins Herz, der ihn so viel gekostet hat. Welch Entzücken für seine Mutter ein solches Meisterstück zur Welt gebracht zu haben! Sie fühlte das und vielleicht zu sehr. Sie nahm die Bildung des schönen Jünglings über sich, und verrichtete dieses Amt, wie ein Frauenzimmer. Kein Dichter, kein Werkchen der Galanterie war ihr unbekannt. . . . So wuchs Bambino unter poetischen Phantasien, Zaubereien der Imagination, seinem Lautenspiel und ewiger Anbetung seiner Schönheit heran. Seine ganze Phantasie spannte sich so wie sie konnte. Es ging verwirrt in dem jungen Menschen herum.”

Ungemein starke Anklänge an Rousseau finden wir, was diesen Punkt betrifft, auch bei den Frauengestalten der Komödie *Die falschen Spieler*. Wir fragen uns zunächst: Wird sich Franz, der abenteuerliche Held des Lustspiels, am Busen der Unschuld und Natur wieder wohlfühlen können, nachdem der immer tätige Kraftmensch durch das Schwert des wohlwollenden Schwagers dahin zurückzukehren gezwungen wurde? Wohl kaum;—wenigstens nicht an der Seite des kleinen Blaustrumpfs Juliette, die ihm sein Bauernleben durch die ersten deutschen Schriftsteller zu versüssen beabsichtigt. Diese junge Dame ist eine ganz köstlich gezeichnete Figur. Ihr gegenüber erinnert Stahl uns an den alten Schulmeister in *Das leidende Weib*.

²¹ *Emile*, v, 53.

Er spricht schon im ersten Auftritt des Lustspiels von ihren romantischen Grillen, die sie aus den "weinerlichen Büchern gesogen hat." In derselben Szene sagt er zu ihr: "Ihre Phantasie arbeitet das bischen Verstand zu leicht unter sich." Überhaupt stellt uns der Dichter in Juliette auch ein Opfer der Romanlektüre dar. Sie erinnert uns in dieser Hinsicht an die Heldin in *Das leidende Weib*, doch ist die Figur der Juliette im Sinne des Lustspiels breiter und durchweg humoristisch ausgeführt. So ruft sie im vierten Auftritt des dritten Aufzuges:

"Ach, ich hab' ihn gesehen! Er ist da! Da! kann ich mit Stella rufen! Siehst du ihn Göttin, er ist da!"

Die verständige Sophie antwortet darauf:

"O, ich bitte dich, vergiss einen Augenblick deine Stella und deine Bücher und fühle wie du kannst."

Juliette jedoch entgegnet:

"Kann ich dafür, dass mir dieser oder jener Dichter Worte zu Gefühlen giebt, die mir so natürlich sind!"

Weiter unten heisst es von Juliette, dass sie "drinnen sitzt und in einem Trauerspiel liest" (iii, 5)—"Find ich Sie endlich! Lesen Sie diese Stelle, lesen Sie Franz, sie hat eine Thräne aus meinem Herzen gelockt" (v, 4). Bezeichnend ist namentlich die folgende Stelle (iv, 5):

Juliette—Mich ganz zu vergessen! alle die sanften Gefühle zu vergessen, die uns Gessners süsse Idyllen und Gellerts kostbare tugendhafte Schriften einflössten! Wie oft versicherten wir uns bei Lesung derselben unserer Liebe, und wünschten uns ein Leben, wo wir diesen Empfindungen bis an den letzten Hauch des Lebens getreu bleiben konnten!

Marquis—Beim Himmel! alle diese Herren und ihr Gefühl hab' ich rein vergessen, denn ich traf in der Welt auch nicht einen Schatten ihrer Träume. Aber Sie vergessen, Juliette, konnt' ich nimmer. (*für sich*) Es ist eine verfluchte Lüge!

Die Worte des Marquis sind durchaus bezeichnend für die Haltung, welche alle in dem Stück auftretenden Männer, also auch der Dichter selbst, den Blaustrümpfen im Allgemeinen und Julietten gegenüber im Besondern einnehmen.

Für den Rousseauschen Ausspruch gegen die schöngeistigen Frauen finden sich in den *Falschen Spielern* ausserdem noch folgende Belege:

Stahl—Wie's euch immer geht, wenn Ihr, Eure ohnedies schon heisse Phantasie durch das Lesen neumodischer Bücher noch mehr erhitzt (i, 1).

Marquis (für sich)—Zum Henker, welch' einfältig Zeug fließt von den Lippen, die mich einst so sehr entzückten! (iv, 5).

Marquis—Der Weg von ihren Empfindungen, wahr oder falsch, ist der nächste zur Bacchantin (iv, 8).

Braun—Werden Sie nicht zu ernsthaft mit Fräulein Julietten. Unter uns, sie liess sich vorigen Sommer mit einem gewissen Herrn von Knebel in Empfindeley ein; es ging so weit, dass sie im Mondschein zusammen spazieren gingen und immer von Werther sprachen. Sie kennen ihr zartes Herz, und wissen, was das tut, in Romanen zu lesen.—Es mag in aller Honnêteté hergegangen seyn, aber Empfindeley ist wie Märzsnee, Herr Baron (iv, 9).

Kapitän—Und was wird Juliette machen?

Marquis—Romane lesen und sich mit einem dumpfen Gesellen in Arkadien zaubern, bis ein kluger Kerl ihre Imagination am rechten Zipfel fasst (v, 2).

Auch in dem Lustspiel *Die zwei Freundinnen* erhalten die schöngeistigen Frauen einen Seitenhieb. Der Baron sagt da von seiner Gattin mit Bezug auf deren überschwengliche Neigung zu Julie (S. 192):

“Und da sie alles Glück in diese Empfindung legt, obendrein einen kleinen Zug von Romantischem in ihrem Geiste hat, so bleibt mir nichts übrig, als mein Geschick zu verwünschen und davon zu reisen.”

Von Rousseau beeinflusst, schreibt auch Klinger die Verbildung der Frau der Romanlektüre zu. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht namentlich *Das leidende Weib*, in welchem Drama in der ersten Szene Jean Jacques in der Gestalt des alten Magisters entgegen tritt, der seine Tochter durchaus als ein weibliches Wesen im Sinne Rousseaus haben möchte. Er hat nämlich, was diesen Punkt betrifft, bereits an seiner Gattin trübe Erfahrungen gemacht und musste sich, wenn er aus der Schule kam, “oft die Suppe selber kochen,” da die Gattin “einen Roman in den Pfoten hatte und nicht von der Stelle zu bringen war.” Auch hatte die Dame den Grandison gelesen und war infolge dessen mit dem Grandisonfieber behaftet, “das sie auf dem Totenbette vor dem Geistlichen bereuen musste.”

Vor einer solchen Reue möchte der brave Vater sein Susgen bewahren. Die Gefahr, ihrer Mutter nachzuschlagen, war bereits im Anzuge. Hatte doch Papa eine böses Romanbuch in

des Töchterleins Tasche gefunden. Er hält es also für angebracht, ihr statt dessen Gesangbuch und Bibel zu empfehlen,— also ungefähr diejenige Lektüre, die Rousseau für Émiles Sophie wünscht. Vor allen Dingen aber sollen ihr die Schöngeister vom Leibe bleiben, und nur dem einen gelingt es, sich bei dem Magister einzuschmeicheln, indem er ihm nach dem Munde redet und gleichfalls auf die verderbliche schöne Literatur und deren Vertreter schimpft. Der alte Mann behält am Ende recht, als Läufer seiner Tochter wirklich den Kopf verdreht und mit ihr davonläuft.

Auch die Heldin des Stücks, die Gattin des Gesandten, wird ein Opfer der Schöngeisterei und Romanlektüre. Ihr Verführer ist Wieland, auf den zu damaliger Zeit Hölty den Zorn Abbadons herabschwört. Damit die ganze Sache sich recht Rousseauisch gestalte, giebt Klinger der Gesandtin ein französisches Kammermädchen zur Vertrauten, d. h. die Angehörige einer Nation, die nach Rousseau die Welt durch ihre Sittenlosigkeit verdarb. Die Kleine meint sogar, dass kein Franzos so galant von etwas reden kann, als Wieland, und dass er die "Vorurteile" alle so liebenswürdig lächerlich mache. Deutschland wäre ohne ihn für das französische Kammerkätzchen eine Mördergrube. In Brand hat sie ein Abbild von Agathon gefunden. Dagegen jammert die Gesandtin mit Bezug auf Wieland etwas zu spät (S. 27):

"Ich will nichts mehr von ihm wissen. Ein weibliches Auge sollte nicht hinein schauen. Hätt' mich Gott bewahrt, mit dem Brand wär' ich nie so weit gekommen."

Auch bei dem Liebespaar Julia und Franz spielt die Lektüre eine grosse Rolle; die junge Künstlerin ist aber frei von aller Sentimentalität. Sie hat die *Heloise* zwar gelesen, sich aber von ihr getrennt, sobald sie an den Brief kam, "mourons, mourons ma douce amie," und als Franz sie ersucht, nicht auf das Buch zu schelten, entgegnet Julia frei und offen: "Was geht michs an. Ich habs' ganz durchgelesen, sey nur zufrieden. Der Lehrmeister kommt dann" (S. 68).

Über die Romane im Allgemeinen heisst es in der *Geschichte eines Deutschen* (viii, 35):

“Hadem bemerkte hier die gewöhnliche Wirkung des Romanlesens auf die alltäglichen Menschen, das alle einfachen, natürlichen Gefühle in ihnen verzerrt und verdunkelt, und an deren Stelle einen erkünstelten Kitzel der Phantasie und der Eitelkeit setzt.”

Ferner mit Bezug auf das weibliche Geschlecht (viii, 223) :

Minister zu Amalie—Dies ist die Frucht eurer Romane!

Amalie—Sie wissen, dass ich keine Romane lese.

Minister—Weil du vielleicht die deinigen auf dem Claviere, der Laute und der Harfe in Musik setzest.

.

“Du wolltest, dass er dich auf dem Wege der Romane suchen sollte. und diess ist nicht der seinige” (viii, 225).

Selbst noch in den *Betrachtungen und Gedanken* kann der Dichter es sich nicht versagen, im Sinne seines Vorbildes die folgenden Ausfälle gegen Schöngeister und namentlich über-spannte Frauen zu unternehmen :

39. Schöne Seelen—ein Weib, die von Vapeurs gewisser Art geplagt wird, und keinen Appetit hat—ein Dichterling, ohne Einbildungskraft . . . in deren leeren Raume Phantasmata—statt Bilder und Farben schwimmen und schweben—dem es an wahrer physischer und moralischer Kraft, etwas zu schaffen gebricht.—Die schönen Seelen sind auch vorzüglich in Deutschland—nein, in deutschen Büchern zu Hause.

60. Die meisten Gemütsbewegungen der fein erzogenen Weiber, besonders der Romanleserinnen und schönen Seelen—ihre Liebe, ihre Andacht, ihr Lachen, ihr Zorn, ihre Freude, ihre Betrübniß, sind hysterisch.

K. POLITISCHES

Dass Klinger in seinen Äusserungen politischer Ansichten ausserordentlich vorsichtig war, wundert uns nicht, wenn wir bedenken, wo er den grössten Teil seines Lebens zubrachte. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass er nicht nur aus Berechnung davon Abstand nahm, die politischen Ideen seines Propheten in seinen Werken poetisch zu verwerten. Wir nehmen vielmehr an, dass der geistreiche Mann der Meinung war, dass Deutschland und noch viel mehr Russland für die Ideale Rousseaus noch nicht reif seien. Dennoch enthalten einige seiner Werke Ideen, die Rousseau ihm eingegeben zu haben scheint.

Das Trauerspiel *Oriantes* erinnert uns stellenweise an den *Contrat Social*. Der Dichter führt uns hier in das Zeitalter Platos, in welchem unter der höchsten Kulturblüte sich bereits

der Verfall Griechlands anbahnte. Die allgemeine Verweichlichung, die Verlängnung massvoller Sitten hatten auch auf Rhodos, dem Schauplatz des Dramas 'um sich gegriffen. Das sieht Damokles und giebt seinem Volke Attalos zum König; er selbst tritt an die Spitze des gesetzgebenden Körpers. Von einem Könige hofft Damokles die Besserung seines Volkes. Allein Attalos weiss sehr bald die Verderbtheit desselben auszunützen und etabliert während der Abwesenheit des Damokles mit Hülfe der Geistlichkeit eine absolute Monarchie. Als Damokles zurückkehrt, gelingt es ihm nicht, den Tyrannen zu stürzen. Seine dahin zielenden Versuche scheitern an der Teilnahmslosigkeit seiner moralisch gesunkenen Mitbürger, und er selbst wird am Ende des Dramas von Attalos gezwungen, den Giftbecher zu trinken.

Rousseau hält, wie dies aus dem *Contrat Social* hervorgeht, eine reine Volksherrschaft durchaus nicht für die beste Regierungsform, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil das ganze Volk sich nicht unablässig versammeln kann. Eine Aristokratie, welche die ausübende Macht in strenger Übereinstimmung mit dem Volkswillen in den Händen hat, ist mehr nach seinem Geschmack.

“À prendre le terme dans la rigueur de l'acception, il n' a jamais existé de véritable démocratie, et il n'existera jamais. Il est contre l'ordre naturel que le grand nombre gouverne et que le petit soit gouverné. On ne peut imaginer que le peuple reste incessamment assemblé pour vaquer aux affaires publiques, et l'on voit aisément qu'il ne sauroit établir pour cela des commissions, sans que la forme de l'administration change. . . . S'il y avoit un peuple de Dieux, il se gouverneroit démocratiquement. Un gouvernement si parfait ne convient pas à des hommes.”¹

“Il y a donc trois sortes d'aristocratie: naturelle, élective, héréditaire. . . . La deuxième est la meilleure; c'est l'aristocratie proprement dite.”

“En un mot, c'est l'ordre le meilleur et le plus naturel, que les plus sages gouvernent la multitude, quand on est sûr qu'ils la gouverneront pour son profit, et non pour le leur. . . . Il faut remarquer que l'intérêt de corps commence à moins de diriger ici la force publique sur la règle de la volonté générale, et qu'une autre pente inévitable enlève aux lois une partie de la puissance exécutive.”²

¹ *Contrat Social*, Livre iii, chap. 4.

² Livre iii, chap. 5.

Als die Vertretung des Volks kann im *Damokles* der gesetzgebende Körper gelten, an dessen Spitze der Held des Dramas steht. Die andere Seite repräsentiert Attalos. Er tut dies jedoch nur infolge einer mit dem Volke getroffenen Übereinkunft, ohne welche ja nach Rousseau unter keinen Umständen regiert werden soll. Als nun Attalos dieses Übereinkommen nicht hält, erinnert ihn Damokles zuerst an sein Versprechen, macht aber dann den Versuch, den Tyrannen zu stürzen. Dass sein Anschlag scheitert, verdankt Damokles nicht nur der Indolenz seiner Mitbürger, sondern auch insbesondere seinem sehr wenig staatsmännischen Benehmen.

Sowohl Rousseau als auch Klinger glaubten, dass nur ein kleines Staatwesen stark sei und die Angehörigen eines solchen besser daran seien, als die eines grossen Landes. Beide urteilen dabei nicht unparteiisch,—Rousseau als geborener Genfer, Klinger als Frankfurter.

Rousseau sagt im *Contrat Social*³:

“Plus le lien social s'étend, plus il se relâche; et en général un petit état est proportionnellement plus fort qu'un grand.”

Klinger geht auf diese Idee an den folgenden Stellen der *Geschichte eines Teutschen* ein.

Fürst zu Ernst—Jetzt kann ich meinen Wirkungskreis ganz übersehen; wär' er grösser, so müsst ich mein Geschäft zerstückeln'' (viii, 167).

Ernst zum Präsidenten—Wir sind so glücklich, in keinem grossen Staate zu leben'' (viii, 197).

Fürst zu Ernst—Und dann werde ich erst recht fühlen, wie glücklich ich bin, Fürst eines kleinen Landes zu seyn; denn nur hier fruchtet die Arbeit guter Menschen, nur hier sind Mittel und Hindernisse gleich sichtbar'' (viii, 237).

In den *Betrachtungen und Gedanken* heisst es:

895. Keiner empfindet mehr, welchen Einfluss grosse Staaten auf unseren Geist, unser Herz und unsere Denkungsart, auf unseren moralischen Charakter haben, als der, welcher in einer wohlgeordneten, weise und verständig regierten kleinen Republik gebohren und erzogen worden ist, und dann in einem grossen Staate lange genug gelebt hat, um das zu kennen, was ihm eigen ist, nothwendig eigen seyn muss. . . . Aber giebt es kleine, wohlgeordnete Republiken in unseren aufgeklärten Zeiten, wo

³ ii, 85.

noch eine solche politische Unschuld möglich ist? Ich möchte eine nennen, wär' es nicht meine Vaterstadt.

L. Kleinere Übereinstimmungen.

Rousseau hatte eine ungemein hohe Meinung von Plutarch. Im *Émile* heisst es u. a. von ihm: "En toutes sortes, c'est mon homme que Plutarque."¹

Plutarch erscheint bei Klinger in den *Zwillingen* und der *Neuen Arria*. Wenn sich in dem erstgenannten Drama der Vorhang erhebt, liest Guelfo das Leben des Brutus. In der *Neuen Arria* sagt Solina zu Julio (*Theater*, ii, 214): "Ha! der Junge spielte eine Komödie mit mir! Er hat den Plutarch im Fieber gelesen, und nun glaubt er sich inspiriert."

Desgleichen zitiert Rousseau wiederholt Plato.² Bei Klinger ist schon im *Leidenden Weib* S. 44 von Plato die Rede. Ferner heisst es im *Orpheus*:

"Turtine, die Dicke, geistige und keifende. Sie wusste den Plato auswendig" (iii, 83).

"Ja, ja, Prinz Trebian, hat sich was mit dem Plato, für Poesie ist's gut Ding; aber für euch gute Kinderchens taugt's Feige" (iii, 106).

An die Rousseausche Behauptung, dass alles gut sei, wenn es aus der Hand des Schöpfers komme,³ erinnern die folgenden Zitate aus den *Reisen vor der Sündflut* (vi, 76):

"Ja, der Mensch ist ein wunderbares Ding, doch Gott hat ihn gemacht, er sprach: dies habe ich gemacht und es ist gut!"

Das Gegenteil behauptet der Grossvizir, indem er "trotzig und ärgerlich" ausruft (vi, 59):

"Dies alles kommt von dem in dem Menschen eingewurzelten Bösen her, und darum muss man sie mit einem eisernen Zepter beherrschen und zum Guten peitschen."

Dazu bemerkt Rieger⁴: "Einem hinlänglich orientierten Leser musste bei dem wiederkehrenden Spruche des Grossvizirs notwendig Kants Lehre vom radicalen Bösen in der Menschen-

¹ *Émile*, iv, 75.

² *Ibid.*, v, 16, 138, 233.

³ *Ibid.*, i, 1.

natur einfallen." Bei dieser Gelegenheit konnte unser Klinger aber einen Ausfall auf die von seinem Vorbilde so oft angegriffenen Philosophen nicht unterdrücken. Der eine derselben bringt nämlich zwischen Rousseau und Kant den folgenden, allerdings recht bequemen Kompromiss zustande: "Ein Denkling sagt kalt, 'Freund, der Mensch ist weder gut noch böse' " (vi, 305).

⁴ *Klinger*, ii, 326.

VITA

I received my primary, secondary and part of my college education in Germany and graduated from the University of California in 1906, after having attended that institution for one year and a half. A year later I received the degree of Master of Letters. I was also connected with the Department of German as an assistant from 1909 to 1912.

I avail myself of this opportunity to acknowledge my obligation to Professor Dr. H. K. Schilling for his careful supervision of my studies and for his friendly guidance in the investigation whose results are herewith presented.

VERZEICHNIS DER BENUTZTEN AUSGABEN VON KLINGER UND ROUSSEAU

Klinger: Werke. Königsberg, bey Friedrich Nicolovius, 1809–15.

- Bd. 1. Die Zwillinge; Die falschen Spieler; Elfride; Konradin; Der Schwur gegen die Ehe.
- Bd. 2. Der Günstling; Aristodemos; Medea in Korinth; Medea auf dem Kaukasus; Damokles.
- Bd. 3. Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt.
- Bd. 4. Geschichte Raphaels de Aquillas.
- Bd. 5. Geschichte Giafars des Barmeciden.
- Bd. 6. Reisen vor der Sündflut.
- Bd. 7. Der Faust der Morgenländer.
- Bd. 8. Geschichte eines Teutschen der neusten Zeit.
- Bd. 9. Der Weltmann und der Dichter.
- Bd. 10. Sahir, Evas Erstgeborener, im Paradies. Das zu frühe Erwachen des Genius der Menschheit.
- Bd. 11. Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände, I. Teil.
- Bd. 12. Dasselbe, II. Teil.

Klinger: Theater. Riga, bei Johann Friedrich Hartknoch, 1786.

- Bd. 2. Die neue Arria: Sturm und Drang.
- Bd. 3. Der Derwisch. Stilpo. Scenen aus Pirrhos. Der verbannte Göttersohn.
- Bd. 4. Simsone Grisaldo.

Klinger: Neues Theater, Leipzig, 1790.

- Bd. 1. Roderico.
- Bd. 2. Die zwei Freundinnen.

Klinger: Otto. Das leidende Weib. Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung, 1775.

Orpheus, Bd. 1–5. Genf, bey I. H. Legrand, 1778–80.

Prinz Formosos Fiedelbogen, Genf, I. H. Legrand, 1780.

Oriantes, Frankfurt und Leipzig, 1790.

Plimplamplasko, Anhang zu Jacob Sarasin, Plimplamplasko, Abhandlungen, herausgegeben von der Gesellschaft für deutsche Sprache in Zürich, Bd. V.

Rousseau, Oeuvres. P. Pourrat Frères, Paris, 1838–44.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS.

Note.—The University of California Publications are offered in exchange for the publications of learned societies and institutions, universities, and libraries. Complete lists of all the publications of the University will be sent upon request. For sample copies, lists of publications or other information, address the **MANAGER OF THE UNIVERSITY PRESS, BERKELEY, CALIFORNIA, U. S. A.** All matter sent in exchange should be addressed to **THE EXCHANGE DEPARTMENT, UNIVERSITY LIBRARY, BERKELEY, CALIFORNIA, U. S. A.**

Cited as Univ. Calif. Publ. Mod. Philol.

MODERN PHILOLOGY.—Charles M. Gayley, Hugo K. Schilling and Rudolph Schevill Editors. Price per volume, \$3.50.

- Vol. 1.**
1. *Der Junge Goethe und das Publikum*, von W. R. R. Pinger. Pp. 1-67. May, 1909 \$0.
 2. *Studies in the Marvellous*, by Benjamin P. Kurtz. Pp. 69-244. March, 1910 2
 3. *Introduction to the Philosophy of Art*, by Arthur Weiss. Pp. 245-302. January, 1910
 4. *The Old English Christian Epic; a Study in the Plot-technique of the Juliana, the Elene, the Andreas, and the Christ, in Comparison with the Beowulf and with the Latin Literature of the Middle Ages*, by George Arnold Smithson. Pp. 303-400. September, 1910 1.
- Vol. 2.**
1. *Wilhelm Busch als Dichter, Künstler, Psychologe, und Philosoph*, von Fritz Winther. Pp. 1-79. September, 1910
 2. *The Critics of Edmund Spenser*, by Herbert E. Cory. Pp. 81-182. June, 1911 1.
 3. *Some Forms of the Riddle Question and the Exercise of the Wits in Popular Fiction and Formal Literature*, by Rudolph Schevill. Pp. 183-237. November, 1911
 4. *Histrionics in the Dramas of Franz Grillparzer*, by Elizabeth A. Herrmann. Pp. 239-309. June, 1912
 5. *Spenser, the School of the Fletchers, and Milton*, by Herbert E. Cory. Pp. 311-373. June, 1912
- Vol. 3.**
1. *Einfluss Rousseaus auf Klinger*, von Friedrich A. Wyneken. Pp. 1-85. September, 1912 1.
 2. *Das Gerettete Venedig, Eine vergleichende Studie*, von Fritz Winther. Pp. 87-246. February, 1914 1.
- Vol. 4.**
1. *Ovid and the Renaissance in Spain*, by Rudolph Schevill. Pp. 1-268. November, 1913 2

CLASSICAL PHILOLOGY.—Edward B. Clapp, William A. Merrill, Herbert C. Nutting Editors. Price per volume \$2.50.

- Vol. 1.**
1. *Hiatus in Greek Metric Poetry*, by Edward Bull Clapp. Pp. 1-34. June, 1904 \$0.
 2. *Studies in the Si-Clause. I. Concessive Si-Clauses in Plautus. II. Subjunctive Protasis and Indicative Apodosis in Plautus.* By Herbert C. Nutting. Pp. 35-94. January, 1905.....
 3. *The Whence and Whither of the Modern Science of Language*, by Benj. Ide Wheeler. Pp. 95-109. May, 1905.....
 4. *On the Relation of Horace to Lucretius*, by William A. Merrill. Pp. 111-129. October, 1905.....

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS

IN

MODERN PHILOLOGY

Vol. 3, No. 2, pp. 87-246

February 12, 1914

DAS GERETTETE VENEDIG

EINE VERGLEICHENDE STUDIE

VON

FRITZ WINTHER

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS

BERKELEY

**DEM ANDENKEN
FRIEDRICHS VON WINTHER**

DAS GERETTETE VENEDIG

EINE VERGLEICHENDE STUDIE

VON

FRITZ WINTHER

INHALT

	SEITE
Einleitung: Begrenzung des Gegenstandes	87
Kapitel I. Zeiten und Lebensumstände der Autoren	89
Kapitel II. Die Handlung	100
Kapitel III. Unterschiede in der Darstellungsweise, und ihre Ursachen	103
1. Verstand, Phantasie, Leidenschaft	103
2. Einzelne Charaktere	135
3. Freundschaft	141
4. Ehe	144
5. Der Übergang vom Verschwörer zum Verräter	157
6. Motive des Handelns: Normen und Triebe; Gewissen; Anstand	163
7. Orient und Renaissance	198
8. Lyrische Elemente	213
9. Sprache und Technik	231

EINLEITUNG: BEGRENZUNG DES GEGENSTANDES

Der deutsche Neuromantiker Hugo von Hofmannsthal und ein französischer Dramatiker des ausgehenden 17. Jahrhunderts, de La Fosse, haben Otways *Venice Preserved*, eine Tragödie der Stuartzeit, so unbekümmert um das Original wiedergeschaffen, daß ein Vergleich der drei Werke das Verhältnis von Künstler : Dichtung : Epoche in eigene Beleuchtung bringt. Da nun Otway und de La Fosse nicht bedeutend genug sind,

als daß es sich lohnen würde, ihre *Persönlichkeit* eingehend zu besprechen, und da bei Hofmannsthal als lebendem Dichter dies auch nicht gut angeht, so habe ich mir als Gegenstand gesetzt, die Werke als Symptome der Geistesströmungen zu betrachten, aus denen sie hervorgingen; daß dabei allerdings der persönliche Faktor nur teilweise ausgeschaltet werden konnte, ist selbstverständlich.

Aus dieser Fassung der Aufgabe ergibt sich der Gedankengang der Arbeit: erst müssen wir Zeiten und Lebensumstände von Otway, de La Fosse und Hofmannsthal kennen lernen, dann den von den drei Dramatikern behandelten Stoff, den Gang der Handlung; nach dieser Vorarbeit werden wir den Ursachen der verschiedenen Darstellungsweise des gemeinsamen Stoffes in Zeitströmungen und, soweit als nötig, in den Persönlichkeiten unserer Dramatiker nachspüren.

Für die Anordnung der Kapitel des Hauptteils werden maßgebend sein: Anschauungen über seelische Vorgänge, Darstellung der Handlung, Sittlichkeit und Sitte, eingestreute Lyrik. Wiedergabe von lokalem oder historischem Kolorit, Sprache und Technik; denn in der Tragödie der Neuzeit pflegen vor allem diese Größen in inniger Beziehung zu stehen mit einer oder mehreren Geistesströmungen der betreffenden Epoche.

I

ZEITEN UND LEBENSUMSTÄNDE DER AUTOREN

Otway lebte von 1651 bis 1685. Er war der Sohn eines Landgeistlichen, und so mochte ihn schon in früher Jugend eine gewisse Kultur umgeben haben. Während seiner Studentenjahre im Christ-Church-College von Oxford wurde wohl wiederum in dem bei Professoren und adeligen Kommilitonen durch Geist und einnehmendes Wesen beliebten jungen Menschen der Geschmack für Verfeinerung, vornehmes Wesen, Eleganz und schöne Dinge gepflegt. Ein auf sein Studium folgender Versuch, Schauspieler zu werden, ist bemerkenswert, weil Otway vermutlich hierdurch gar Manches für den handwerksmäßigen Teil seiner Kunst gelernt hat. Auch der Grund, weshalb er diesen Beruf aufgab (er konnte nicht vor dem Publikum sprechen), ist wichtig; denn er kennzeichnet eine Nervosität, die wir bei dem Helden unseres Dramas wiederfinden werden. Als Soldat in Holland hatte Otway ebenfalls wenig Glück. Dann finden wir ihn als Bühnendichter in London tätig. Unsere Tragödie *Venice Preserved* fällt in diese Zeit. Sie gilt als das bedeutendste englische Drama, das in der Epoche zwischen Shakespeare und Shelley geschrieben wurde. Trotz des Erfolges seiner Stücke verdiente Otway nicht genug, um seine Selbständigkeit gegenüber Fremden und Gönnern zu wahren, die zu hoch für seine Verhältnisse standen. Auch durch eine unglückliche und verzehrende Liebe zu der gefallsüchtigen Schauspielerin Miss Barry wurde sein empfindsames Gefühl grausam verwundet. Aber er hatte nie die Energie, endgültig mit ihr zu brechen, und so zerrieb sich seine Kraft in qualvollen innern Kämpfen, Kämpfen um die Existenz, die ihn bei seinem zarten Schönheitsempfinden um so schmerzlicher verletzten, und Exzessen, in die er sich gestürzt haben mag, um seine trüben Stimmungen loszuwerden.

Otway gehört in jene Epoche der englischen Literatur, in der neben dem letzten Tosen der Renaissance, dem satirischen Gezänk der Restauration, den Arien des französischen Klassizismus, sachte die traurige Weise der Romantik¹ anklingt. Wir finden bei ihm Töne, die Werther und Byron, Musset und Heine ahnen lassen.

Während Otway auf dem Gebiet des Romantischen eine gewisse Ursprünglichkeit beanspruchen kann, hat er als Nachahmer des Shakespeareschen Dramas Dauerndes geschaffen. Schon sein Leben, ungeregt und haltlos wie es war, sein frühes und trauriges Ende erinnert an das von wahnsinnigem Genuß und Leidenschaft zerrüttete Dasein der Marlowe und Green. Auch finden wir in seinen Werken wieder jene Menschen, deren ungezügelte Triebe von einer maßlosen Phantasie gepeitscht ins Verderben stürmen, jene düstere Weltanschauung, die das Leben als den Tummelplatz roher Gewalten betrachtet, jene zarten Frauen, die ganz Aufopferung, ganz Hingabe, ganz Liebe sind. eine Handlung, welche die noch zuckenden Fetzen des Lebens aneinanderreicht, voll der wilden Ausschreitungen, die ein buntbewegtes Leben ihm zeigte und seine abenteuernde Einbildungskraft ausmalte, eine von Erregung zitternde Sprache, die immer wieder in heftigen Metaphern aufleuchtet.

Neben diesem Aufleben der vorherigen Epoche spiegeln sich bei Otway die Rohheiten und Gewalttaten der Restauration in Totschlag und Verschwörung, in Auftritten des niederträchtigsten Schmutzes, in einer sittenlosen Satire. Otway wird von einer solch diabolischen Verve erfaßt, daß er hierin sogar die meisten seiner Zeitgenossen übertrifft. Von feiner und weicher Gemütsart, wird er aufs fürchterlichste verletzt durch die Grausamkeit seiner Feinde, und da jene Männer von Rang sind, hat er keine andere Waffe gegen sie, als seine Feder; Haß und Entrüstung entladen sich daher in funkelndem Hohn.

¹ Vergl. hierüber Alfred Johnson (*Étude etc.*), der nachweist, wie Otway die Cowper und Wordsworth antizipiert, und der am klarsten zeigt, daß viele Züge von Otways Helden auf Empfindungen des Schriftstellers selbst zurückgehen. Dies sind größtenteils Empfindungen, welche durch ihre Färbung und Darstellungsweise im Verein mit ihrem subjektiven Bestandteil sehr wohl hätten hundert Jahre später gefaßt werden können.

Otways Kunst unter dem Zeichen der Gesichte und Leidenschaften steht in schroffem Gegensatz zu La Fosse, einem musterhaften Vertreter des französischen Klassizismus. Dieser Gegensatz ergibt sich schon größtenteils aus Epoche, Volk und Gesellschaftsschicht. La Fosse lebte etwa von 1653—1738, somit in jener Zeit zwischen Racine und Voltaire, als der Rationalismus seinem Höhenpunkt entgegenstrebte, als ein höfischer Adel den Geschmack beherrschte. Im Interesse dieser geselligsten Aristokratie konnte es nur liegen, viele der rationalistischen Bestrebungen zu begünstigen. Jene distinguierte und vornehme Welt, nicht zum wenigsten in geregelter Lauf erhalten durch logisch abgezielte Formen, durch eine vernunftgeklärte Harmonie, verpönte auch in der Kunst das Persönliche, Ungebundene, Phantasiedurchglühte und hielt daher mit unduldsamer und eifersüchtiger Strenge an dem Herkommen. Nur Menschen durften in der Tragödie einherstolzieren, in denen Verstandeszucht eine Haltung und vornehme Redekunst schulte, wie sie den Idealen einer feingebildeten Gesellschaft entsprach; nur Helden durften vor dieser Zuschauerschaft erscheinen, in denen Vernunft und Tugend herrschte, wie es sich für den Seigneur, dessen Weltanschauung an Descartes orientiert war, zum mindesten als Pose schickte. Alle diese Merkmale paßten so einigermaßen auf jene Männlichkeit, von der man träumte, sie habe im klassischen Altertum geblüht. Die Antike ist daher die Zeit, die man gerne als Rahmen für seine Gegenstände wählte.²

Das Gesagte schon kündigt einen Schriftsteller an, der sich in schroffem Gegensatz zu Otway befinden wird. Der Gegensatz wird noch dadurch verschärft, daß La Fosse wie geschaffen war, ein Sprachrohr jener Aristokratie zu werden. Fast sein ganzes

² Man möchte hier vielleicht einwenden, daß das über Tugend und Vernunft Herrschaft Gesagte wohl für Corneille richtig sei, aber nicht mehr für die leidenschaftlichen Gestalten Racines und dessen zahlreiche Schüler, die ja vor allem die Zeitgenossen von La Fosse sind. Allerdings, wenn wir Corneille mit Racine vergleichen, so erscheint das Theater des späteren Dichters als eine Welt stürmischer Leidenschaft, in der die Vernunft nicht allzuviel mitreden darf; jedoch gegenüber den Menschen Shakespeareschen Gepräges erscheinen die Personen des französischen Klassizismus im großen ganzen als Idealgestalten von Vernunft und Tugend.

Leben lang bei hochstehenden Persönlichkeiten beschäftigt, sieht er die Vornehmen nicht bloß in ihrem Auftreten vor den Coulissen; er ist gewissermaßen selbst Schauspieler, Regisseur und Souffleur. Am meisten ist seine Stellung vergleichbar mit derjenigen des *Confident* im Trauerspiel, welcher, die andern zum Sprechen und Handeln veranlassend, sich selbst diskret im Hintergrund hält und doch die Fäden der um ihn webenden Intrigen mit gelenken Fingern zu ziehen weiß. Ein Mensch, der wie La Fosse ein derartiges Amt gerne ausfüllt, und zwar zur Zufriedenheit seiner Herren (eine Stelle hatte er beispielsweise inne bis zum Tode seines Herrn, die folgende bis zum eigenen Tod), mag sehr wohl im Stande sein, die Aristokratie zu schildern; ja noch mehr, er möchte mit nur geringen dichterischen Fähigkeiten ein annehmbares Bühnenspiel gestalten.

Seine im Beruf geschulte Urteilskraft macht es ihm möglich, die springenden Punkte einer Handlung erfassend diese zu klären und zu vereinfachen. Seine ästhetische Urteilskraft, das Attribut der Takt und Geschmack erfordernden Stellung, wird einerseits geschult in den weltmännischen Formen, die auch für das Drama der Epoche gelten, andererseits setzt sie ihn instand, die wirksamsten Elemente in Kunst und Leben herauszulesen und bei einem Minimum von schöpferischer Fähigkeit zu einem eleganten Mosaik in dramatischer Form zusammenzusetzen. La Fosse, sehr belesen, kannte die von seiner Zeit bewunderten Dramatiker, eine Fülle von geformtem Stoff, den seine Lebenserfahrung vermutlich ergänzte. Dementsprechend finden wir in ihm keinen üblen Dramaturgen. Er entspricht dem Geschmack seiner Zeit, wie die langwährende Beliebtheit des einen oder andern seiner Dramen beweist.

Während wir, zusammenfassend gesagt, bei den Engländern der Shakespeareschen und der Folgezeit eine den Verstand beherrschende Einbildungskraft, bei den Franzosen des Klassizismus einen die Phantasie unterdrückenden Verstand finden, ist bei dem neuromantischen Dichter, ja bei den Romantikern überhaupt, die Herrschaft geteilt. Das neunzehnte

Jahrhundert sucht eben die Kraft der Gesichte und die Empfindsamkeit wieder zu züchten, ohne den in der Zeit des französischen Geschmacks besonders entwickelten Verstand zu vernachlässigen.

Wenn nun auch die Schlegel und Tieck, die Hofmannsthal und Hoch zu dem Shakespeareischen hinneigen, können sie sich doch nicht dem Einfluß des erstarkten Verstandes ganz entziehen, was schon ihr Grübeln über die Dichtung beweist. Daher entsteht bei ihnen eine Mischung von shakespeareischen und klassizistischen Elementen.

Nicht wenig macht sich dieser doppelte Einfluß bei einzelnen Gestalten der romantischen Dichtung geltend, besonders bei mehreren der Hauptpersonen von Hofmannsthal: es entsteht eine Menschenart, die sich von den Gestalten des shakespeareischen Dramas, wie auch von denen des französischen Klassizismus unterscheidet. Dieser Typus, obgleich häufig ebensowenig im Stande, sich zu beherrschen, wie die Gestalten des shakespeareischen Theaters, kommt doch seltener wie seine Verwandten aus der früheren Epoche zu impulsivem Handeln. Impulsives Handeln geht meist auf eine Einbildungskraft zurück, die so stürmisch ist, daß jeder neue Eindruck, jede neue Vision allen früheren Inhalt aus dem Bewußtsein verjagt und daher den Menschen, der ihr nicht ein Gegengewicht schafft, mit jedem Windstoß der Phantasie in eine neue Bahn schleudert. Eine starke Einbildungskraft ist nun in hohem Grade bei den Gestalten von Hofmannsthal entwickelt. Aber bei den zu unserm Typus gehörigen ist auch ein feiner Verstand gezüchtet. Es ist jedoch nicht die nach außen gewendete Vernunft der Herrennatur eines Louis XIV. oder eines Cid; sondern der nach innen gewendete Intellekt eines Werther, eines Musset, der nur die Federkraft des Impulses zerfrißt, ohne sie durch eine ausführende Kraft zu ersetzen, wie wir sie beispielsweise bei Goethe finden. So ist bei diesen Modernen ein Mangel an tätigem Handeln vorhanden. Dieser wird noch dadurch verstärkt, daß die oft unausgeglichene Konflikte zwischen Phantasie und Verstand, zwischen feinem Empfinden und den

verschiedenartigen sexuellen Momenten Neurasthenie verursachen.

Hier haben wir den Grund, weshalb diese Modernen nicht in eine Reihe gestellt werden können mit den impulsiven Phantasten des englischen Theaters im 16. und 17. Jahrhundert; denn sogar da, wo bei jenen Vernunft vorhanden ist, kämpft sie meist vergeblich gegen die Leidenschaft an, so daß selbst sanfte Gestalten wie Shakespeares Brutus zum heftigen Handeln kommen.

Mit dem Kult der Empfindsamkeit, der träumerischen Selbstbetrachtung, des Phantasiedurchglühten, hängt ein Weiteres zusammen, das wiederum die ältere mit der neueren Romantik gemeinsam hat und das wiederum beide von der shakespeareischen Dichtung abhebt: es ist ein Sehnen in die Ferne, in ferne Länder, ferne Zeiten, die nicht vom Verstand durchsetzt zu sein scheinen.³ Aber gerade hier finden wir auch den Punkt, der die ältere von der jüngsten Romantik scheidet.

Während die ältere Romantik sich vor Allem in das Mittelalter versenkt, ist es mehr die Renaissance, welche die modernen Wirklichkeitsflüchtigen anzieht. Die Ursachen für diesen bedeutungsvollen Unterschied zwischen der früheren und der heutigen Romantik sind verschiedener Natur. Manches von seinem Zwielight und Geheimnis mag das Mittelalter im Laufe des 19. Jahrhunderts verloren haben durch eine gar zu häufige litterarische Darstellung, besonders von Seiten minder begabter Schriftsteller. Dann war einiges am Mittelalter wie z. B. eine strenge Regel und Ordnung in Zünften, Klasseneinteilung, Feudalwesen, auch in seiner schließlich rationalistisch werdenden Religion, was dem Vernunftliebenden entsprechen, den Neuromantiker somit verletzen konnte.

Nachdem wir die ältere und neuere Romantik von anderen Geistesrichtungen geschieden und dann auch die Neuromantik isoliert haben, können wir jetzt die für unsere Zwecke wichtigen

³ Hofmannsthal selbst in seinem Essay *Das Buch von Peter Altenberg* (Prosaische Schriften II, S. 69), behauptet das Gegenteil. Doch scheinen mir gerade Hofmannsthals eigene Dichtungen, sowie recht vieles, was die moderne Romantik sonst hervorgebracht hat, zu beweisen, daß die *weltfremde*, wenn auch nicht *weltfeindliche* Tendenz der Romantik noch immer besteht.

Ideale der modernen Romantik betrachten, um dann zu beobachten, wie Hofmannsthal sich zu ihnen verhält.

Um nun zu sehen, welcher Art die Zeiten sein müssen, für die der moderne Wirklichkeitsflüchtige sich begeistert, ist es nötig, einen Blick auf die rationalistische Strömung des 19. Jahrhunderts zu werfen; denn im Gegensatz zu ihr entstanden die Ideale der Neuromantik.

Der Rationalismus als Philosophie neigt mehr oder weniger zu einer Weltanschauung, die alle freischaltenden Kräfte, alles Inkommensurable auszuschalten sucht. Dieser mechanischen Weltauffassung entspricht auf praktischem Gebiete eine Mechanisierung der Gesellschaft nicht minder als des Einzelnen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts nun werden viele Individuen durch Maschinen ersetzt, andere müssen mit der automatischen Regelmäßigkeit von Rädern diese Maschinen bedienen, was im Verein mit der immer fortschreitenden Arbeitsteilung eine künstlerisch freischaffende Betätigung auf ein Wenigstmaß herunterdrückt. Diese Mechanisierung der Tätigkeit gilt nicht allein für die Arbeiter: die Maschine macht häufig ein Kooperieren nötig, da ihre Anschaffung nicht selten über die Kräfte eines Einzelnen geht; andererseits wird durch sie eine Herstellung im Großen, sowie eine möglichst innige Verzahnung verschiedener Industrien rationell. Kooperativgesellschaften, Riesenbetriebe gliedern sich die Kleinen vorher Unabhängigen ein, die dann als Beamte nach verstandesmäßigen Regeln funktionieren.

Auch in der Politik wird weit stärker als im 18. Jahrhundert die Stellung des Einzelnen in der Gesamtheit immer mehr geregelt, mechanisiert, im Verein mit den immer stärker vordringenden demokratischen Ideen: das allgemeine Wahlrecht beispielsweise macht aus den willkürlich die Regierung beeinflussenden Individuen Atome, deren Wirkung der harten Zahlenlogik des Naturgesetzes näher und näher gebracht wird. Zugleich beginnt ein Hasten ohne Rasten: es wird Pflicht, alle Kräfte auszunützen, was wiederum dazu führt, allem einen gesetzmäßigen, systematischen, einen vernunftgemäßen Verlauf zu geben.

Eine solche Wirklichkeit, die Voltaire entzückt haben würde, konnte nicht imaginative und das Schöne beschaulich genießende Seelen befriedigen. Wo sollten sie sich erquicken? Die Kunst des Naturalismus war augenscheinlich für solche Naturen keine Ruhestätte von der vernünftigen Alltäglichkeit. Sie träumten von Zeiten voll künstlerischen Schaffens, voll freischaltender, großer Persönlichkeiten, oder von Zeiten voll elementarer Gewalt, Zeiten der urwüchsigen tierischen Kraft.

Urzeit—Kulturwelt—diese zwei Pole der modernen Sehnsucht konnte Hofmannsthal in bedeutungsvoller Weise für unsere Gegenwart gestalten, weil Anlage wie Umwelt ihn zum Neuromantiker, fast möchte man sagen, vorausbestimmten: adlig, vornehm, feingebildet ohne tatkräftigen Willen, Dichter von seltsamer und mächtiger Vision, Künstler von subtilem und grübelndem Verstand, hat er alle Tugenden und Untugenden dieser Dichterschule. Er ist zu Hause in dem "Capua der Geister," Wien, dem Ort des Träumens und der Ränke-Politik, der Stadt alter Kultur, die das unausgeglichene Aufrührerische durch kritischen Geschmack nur allzugerne hemmt; Wien ist die Heimat einschmeichelnder Niedlichkeiten, der spielenden Grazie, der zierlichen Kleinkunst, des eigenartigen Kunstgewerbes. Hier leben die behäbigen Rentiers, das kunstsinnige Publikum, die feschen Frauen nach Art von Rubens; Wien ist die deutsche Stätte des Geschmacks, der gepflegten Form im Umgang wie Schrifttum, des wortreichen Ausdrucks, des rhythmischen, farbenprächtigen Feuilletons, die "Seele des musikalischen Deutschlands"; es wird gekennzeichnet durch den stimmungsvollen, schweren, malerischen Barock, es ist die Stadt Makarts, welche bei einem Grundstock germanischer Bevölkerung nicht ohne orientalischen Beigeschmack ist, deren kosmopolitische Rassenmischung schmiegsames Wesen und Fähigkeit im Anempfinden erzeugt.

Vermutlich wird die Persönlichkeit eines Hofmannsthal, welche noch dazu unter dem Einfluß eines solchen Milieus steht, dem Verlangen nach dem Elementaren nicht in der Art des Schweizers Böcklin und des Bayern Stuck entgegenkommen, die

ein Übermenschliches an Kraft und Mystik, an wildem Instinkt und brutaler Leidenschaft durch das treffende Sinnbild des Tiermenschen ausdrücken. Sie möchte zu raffiniert sein für jene kräftige Derbheit, jenes klassisch Bäurische, jene strotzende Vitalität eines Polyphem, jene übersprudelnde Lebenslust des Bachanten. In der Tat, Hofmannsthal sieht das Elementare als ahnungsvoll verschleierte Sinnlichkeit, wollüstig und grausam, umrauscht von schwüler Mystik, wie sein Aufsatz über das Symbol beweist. Er stellt den in diesem weihevollen Halbdunkel schon verfeinerten primitiven Menschen nicht ganz in die Urwelt, mehr in das erste Dämmern der europäischen Geschichte, als noch der Orient seine phantastischen Schatten in das Abendland warf. Wenn er auch seine Dramen *Ödipus* und *Elektra* nennt, so denke man ja nicht an den optimistischen Rationalismus, die abgeklärte Höhenluft, in der uns Homer den Anfang der klassischen Welt gelehrt hat zu schauen; eher an die Sphäre Salammbo. Sie gehören unter das, was man den Orientalismus der Modernen nennen dürfte, ein Gebiet, das mehr von der Architektur, Plastik und Malerei als der Dichtung umfaßt.⁴ Bei Hofmannsthal ist es eine Welt, wie man sie nach einigen der letzten Ausgrabungen in griechischen Kulturgebieten rekonstruieren könnte.⁵ Während Hofmannsthal der Geschmacksrichtung unserer Zeit für das Primitive in orientalischer Färbung Ausdruck gibt durch seine Gestaltung altgriechischer

⁴ Bezeichnend für den weiteren Bereich dieser Strömung ist, daß wir das Salome-Motiv beispielsweise in der heutigen Musik, Malerei und Dichtung vorfinden; noch bezeichnender möchte sein, daß jener Erzrationalist und Sozialist, Spötter und Prophet, Bernard Shaw, die Cleopatra wieder in das Drama einführt, allerdings nach seiner Art, aber nicht ohne sorgfältige Beobachtung des Lokal-Kolorits.

⁵ Treffend charakterisiert Josef Hofmüller ("Ödipus und die Sphinx," Süddeutsche Monatshefte, 1906, S. 333), das Orientalische bei Hofmannsthal: "Das Werk von Hofmannsthal [*Ödipus*] ist wie eine Gewandstatue, in der Gesicht, Arme, Beine und Brust von Elfenbein, die Gewandteile von purpurnem Marmor gebildet sind, Edelsteine anstatt der Augen, auch sonst in Fülle als Schmuck edles Gestein eingefügt, von Goldplättchen funkelnd, in Gebärde und Haltung ein Äußerstes von Ausdruck, jegliche Einzelheit mit der Ciselierlust eines Cellini durchgeführt, strotzend von Feinheiten im Detail, obgleich etwas stillos als Ganzes, in künstlich matt beleuchtetem Tempelraum, davor goldene Dreistühle, aus deren Räucherpfannen duftende Harze und Spezereien um das Bildnis schwüle Schleier breiten."

"Keine Lust an Dialektik, wie bei Sophokles, keine vornehme

Stoffe, sind es seine Dramen aus der späten Renaissance, die das Verlangen nach künstlerisch modulierter Kraft gestalten. In dem Trauerspiel *Das gerettete Venedig* hat dieser moderne Romantiker nun einen Gegenstand bearbeitet, welcher der Zweiheit seiner Interessen sehr wohl liegt; denn das Venedig des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts wird verklärt von den letzten Strahlen der Renaissance und ist immer noch eine Pforte zum Orient.

Die Wahl des venetianischen Stoffes ist ganz besonders bemerkenswert als Mittel zur Verkörperung der wirklichkeitsflüchtigen Ideale und zugleich auch sehr bezeichnend für den Wiener Neuromantiker. Eine ganze Reihe von Hofmannsthals Dramen spielen in Venedig, dem Üppigen, dem Prunkvollen, das lange als die lebenslustigste Stadt Europas galt, dessen Schönheit nicht in der strengen Linie, den architektonischen Wirkungen besteht, sondern in flimmernden Farben, ahnungsvollen Perspektiven, der Bewegung, dem Vor-und-Zurück der Gebäude, dem Überraschenden bei jeder Wendung des Kanals, mit einem Wort: dem Malerischen. Immer wieder begeisterten sich die Romantiker für die Stadt mit den seltsam phantastischen Formen, dem leuchtenden, etwas barbarischen Kolorit, dem Märchenpalast des Dogen mit seiner den architektonischen Gesetzen spottenden Fassade. Immer wieder mögen sie sich versenkt haben in die Kirche des heiligen Markus, mit den antiken Porphyrsäulen, den weißen und schwarzen Säulen aus dem Tempel von Jerusalem, ihren Kapitälern aus ravenatischen Kirchen, dem Portal aus der Sophienkirche, den vergoldeten Bronzerossen aus Konstantinopel. Immer wieder lockte den Wirklichkeitsflüchtigen die schwimmende Stadt, deren in Stein verkörpertes Einst nie durch Kriege verstümmelt wurde, die während Jahrhunderten eine Großmacht war, deren vornehme Ruhe kein Wagenlärm stört.

Intellektualität, keine feine Geistigkeit: *alles ist zugleich archaischer und später, mehr orientalisch als hellenisch, mehr Salambo als Ödipus.*''

Was hier von Hofmannsthals *Ödipus* gesagt wird, gilt nicht minder auch von seiner *Elektra* (vgl. hierüber auch Lublinskis *Ausgang der Moderne*).

Vielleicht ebenso charakteristisch wie der Ort ist die Epoche, die Hofmannsthal wählt. Er entnimmt nicht seine Stoffe der Zeit vor 1500, in die beispielsweise der heroische Byron seine Bearbeitung des Geretteten Venedig, den *Marino Falieri*, verlegt, in die Zeit des Welthandels, der Kriege, der Weltpolitik; sondern er wählt das Venedig zwischen Spät-Renaissance und Biedermaier, die Zeit des Genusses, der Ästheten, der Kunst, der tatenlosen Politik.—

II

DIE HANDLUNG

Otway, der seinen Stoff einem historischen Roman von Saint-Réal⁶ entnahm, gibt uns folgende Handlung: Jaffier,⁷ der im Hause des venetianischen Senators Priuli eine großmütige Gastfreundschaft genoß, hat gegen den Willen Priulis dessen Tochter Belvidera geheiratet. Einige Jahre lebt er in glückseliger Ehe. Doch nun sind seine Mittel erschöpft. In seiner Not wendet er sich an Priuli, der ihn mit Hohn und Erbitterung von sich weist. Jaffier, von Schmerz zerrissen, aufs Tiefste verletzt, voll Groll gegen den aristokratischen Schwiegervater, wird von seinem Freund Pierre leicht bewogen, an einer Verschwörung gegen den venetianischen Staat teilzunehmen. Pierre ist das Haupt der Verschwörung. In dem Hause der Aquilina, einer griechischen Kurtisane und ehemaligen Geliebten Pierres, wird Jaffier bei den Verschworenen eingeführt. Mißtrauisch aufgenommen, übergibt er einem der Verschworenen, Renault, seine Gattin Belvidera als Pfand der Treue. Als er seine Gattin wiedertrifft, entlockt sie ihm das Geheimnis der Verschwörung; zugleich erfährt er von ihr, daß Renault sie zu schänden versucht hat. Renault, die Rache des Gatten fürchtend, hetzt die Verschworenen bei der nächsten Zusammenkunft gegen Jaffier auf. Ohne Pierres energisches Einschreiten wäre dieser dem Tode geweiht. Dann treffen wir Jaffier wieder, wie er von Belvidera zur Obrigkeit der Stadt geführt wird, um dort die Verschwörung zu verraten. Vor dem Rat Venedigs bekennt er alles, nachdem man ihm Verzeihung und zweiundzwanzig Mitverschworenen das Leben zugesichert hat. Hierauf den Verschworenen, die inzwischen gefangen genommen worden sind,

⁶ Über das Verhältnis von Saint-Réal und Otway vergl. Alfred Johnson and Falke; über die Quellen des Saint-Réal, Ranke.

⁷ Otway schreibt: *Jaffeir*, nicht *Jaffier* wie Hofmannsthal und Saint-Réal.

gegenübergestellt, fleht der von Reue Zerrissene den Pierre an, ihm seine Missetat zu vergeben. Doch dieser entfernt sich, indem er ihn verflucht. Von trüben Reflexionen gequält findet nun Belvidera den Gatten. Von ihr erfährt er, daß die Verschworenen am folgenden Morgen gerädert und hingerichtet werden sollen. In maßlose Wut ausbrechend will er die Gattin töten. Vergebens fleht sie um Gnade. Da wirft sie sich an seine Brust und ruft: "Töte mich." Doch jetzt ist er nicht mehr imstande, es zu tun. Er heißt sie zu ihrem Vater eilen und bei ihm um das Leben der Freunde bitten. Ihrem vergränten Flehen gibt der Alte nach. Er will für die Verschwörer eintreten, aber es ist zu spät. Jaffiers Freunde sind schon verdammt. Auf dem Richtplatz trifft der Verräter wieder mit Pierre zusammen. Um einem schmachvollen Ende zu entgehen, bittet Pierre den ehemaligen Freund, ihn zu töten; Jaffier ersticht ihn und dann sich selbst. Belvideras weiches Gemüt kann all den Schrecken nicht widerstehen; sie stirbt im Wahnsinn.

Zwischen diesen Auftritten der furchtbaren Ereignisse der Haupthandlung, haben wir Szenen der innigsten Liebe zwischen den Gatten, der zartesten Freundschaft zwischen Pierre und Jaffier, und dicht daneben Szenen der widerlichsten Sinnlichkeit zwischen Aquilina und einem senilen reichen Liebhaber, dem Senator Antonio, der von der Kurtisane schließlich aus dem Hause gepeitscht wird; daneben buntbewegte Auftritte, in denen die Masse der Verschworenen, ja das Volk auf der Bühne erscheint.

Es ist klar: diese reiche und verwickelte Handlung eines kaum ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Ereignisses, das mancherlei actuelle Interessen enthielt, konnte keineswegs dem Geschmack des französischen Klassizismus passen. Sie wird von dem gewandten La Fosse entwirrt und bis zu der einfachsten, der für den Verstand übersichtlichsten Formel gekürzt; dementsprechend finden wir auch von den handelnden Personen weniger als die Hälfte übrig, das Volk wird natürlich ganz ausgeschaltet, und auch die Gestalten selbst lassen sich nicht auf den ersten Blick wiedererkennen. Sie haben Römertracht an.

Pierre hat den stolzen Namen Manlius Capitolinus erhalten; Jaffier heißt Servilius, Priuli Valerius, seine Tochter Belvidera wird nach ihrem Vater Valerie genannt, die Zahl der Verschworenen ist auf einen einzigen, Rutile, herabgesetzt. Die Vertrauten dürfen auch nicht fehlen. Der Ort der Handlung ist das Haus des Manlius auf dem Capitol.

Während die Hauptarbeit von La Fosse hinsichtlich der Handlung im Kürzen und Umkostümieren bestand, finden wir bei Hofmannsthal, dessen Eigenart ja dem Ort und der Zeit Otways in hohem Grade angemessen waren, dem ja als Romantiker die bunte Fülle der Geschehnisse gefallen konnte, bloß unbedeutende Veränderungen von rein stofflicher Natur. Wir haben daher mit seinem Werk an dieser Stelle noch nichts zu tun.—

III

UNTERSCHIEDE IN DER DARSTELLUNGSWEISE, UND IHRE URSACHEN

In unserer Handlung sind gar manche Möglichkeiten: es konnte beispielsweise die Freundschaft in den Mittelpunkt gerückt werden, oder die Liebe zur Gattin, es konnte die Tragödie des Verrats behandelt werden, der Nachdruck konnte auf die sittlichen Konflikte gelegt werden, die Handlung oder die Zeichnung der Charaktere; keiner unserer Dramatiker gibt einem dieser Motive den unbedingten Vorzug, wenn auch jeder zu einem anderen unter ihnen hinneigt. Immerhin liegt das stärkste gemeinsame Interesse in dem Hin und Her, dem Stärker- und Schwächerwerden der sich in Jaffier (Servilius) gegenüberstehenden Motive von Liebe und Freundschaft, ja dem Charakter Jaffiers überhaupt. Hierbei spielt das Verhältnis von Verstand, Phantasie, Leidenschaft eine wichtige Rolle. Um daher unserem Hauptproblem näher zu kommen, müssen wir erst das Verhältnis dieser drei grundlegenden Mächte bei unseren Dramatikern betrachten.

1. VERSTAND, PHANTASIE, LEIDENSCHAFT

Die Merkmale, welche wir im allgemeinen für klassizistische, shakespeareische und neuromantische Psychologie angegeben haben, hinsichtlich des Verhältnisses von Verstand, Phantasie, Leidenschaft, finden sich auch in unsern Stücken.

Wo Servilius mit Begriffen seine Lage faßt, haben die germanischen Jaffiers Gesichte. Servilius beginnt, sich vor den Folgen der Verschwörung zu fürchten:

Où m'égaré-je? où suis-je? et quel désordre extrême
Guide au hasard mes pas, et m'arrache à moi-même?
Quel changement subit! ô vengeance! ô courroux!
A mes lâches remords m'abandonnerez-vous?

N'est-ce donc qu'à souffrir qu'éclate ma constance?
 Et faut-il que je tremble à punir qui m'offense?
 Mais mon courage en vain tâche à se raffermir;
 Ah! si le seul récit m'a pu faire frémir,
 Quel serai-je, grands dieux, au spectacle terrible
 De tout ce qui peut rendre une vengeance horrible? (IV, 1)^{7a}

Während Servilius sich fragt, wie er den Anblick des Mordens unter den Senatoren ertragen könne, wenn die bloße Beschreibung ihn zum Zittern gebracht habe, sagt Otways Jaffier, wie er von Belvidera zum Verrat geführt wird:

Where dost thou lead me? Every step I move
Methinks I tread upon some mangled limb
 Of a rack'd friend: O my dear charming ruin! (IV, 1.)

und der deutsche Jaffier ruft aus, als ihn Belvidera zum Verrat zu überreden sucht:

Wie die Ente treibt es dich
 zurück in deinen Pfuhl, du willst am Faden
 mich zieh'n und eine Scheußlichkeit der Hölle
 begehen mich lassen, weil du *Senatoren*
nicht liegen sehen willst mit blutiger Kehle
 auf dem gemeinen Pflaster. (S. 180.)

Der Gegensatz zwischen dem Verstandesmenschen und dem imaginativen wird besonders klar, wenigstens im deutschen und französischen Drama, an der Stelle, wo Belvidera die Verschwörung entdeckt. Diese Parallele ergibt sich deshalb, weil eigentümlicherweise der Franzose wie der Deutsche hier Otways Werk in ähnlicher Weise verändern. Bei Otway fragt nämlich Belvidera solange, bis sie alles weiß; bei dem Franzosen und dem Deutschen dagegen errät sie vielmehr den Zusammenhang. Es handelt sich bei Hofmannsthal um den Anfang des Auftritts, in welchem Jaffier zum Verrat gebracht wird. Jaffier hat infolge seiner Erregung Belvidera gegenüber Verschiedenes über das Unternehmen gesagt, ihr von Gewehren und Pulverfässern gesprochen, davon, daß man ihn verfolgt habe. Belvidera sieht erst nur eine furchtbare Verstrickung, sie will zu ihrem Vater, der könne helfen:

^{7a} Otway und La Fosse werden im Folgenden nach Akt und Szene zitiert, wegen der großen Anzahl von Ausgaben.

JAFFIER

(furchtbar losbrechend):

Geh!

Erzähl' ihm alles! Und vergiß nur nicht,
 zu melden wo ich bin, damit er gleich
 den Henker schicken kann! Und wenn mein Kopf
 vor deine Füße rollt, kannst du ihn küssen
 und weinend in das kalte Ohr mir flüstern:
 "Ich hab mich übereilt!"

BELVIDERA

(ist mit einemmal dicht bei ihm):

Was war das?

JAFFIER

(kehrt ihr den Rücken):

Geh!

Ich hab genug.

*(Er wirft sich auf den Stuhl links, Gesicht und Oberleib über den Tisch.
 Eine kurze fürchterliche Stille).*

BELVIDERA

(hinter ihm):

Ich kann nicht schrein aus meiner Angst heraus.
 Geschrien hab ich heut nacht als ich entlief
 vor einem Teufel, der mir antun wollte
 was ich nicht denken kann. Ich kann nicht knieen
 vor dir, gekniet bin ich vor Pierre—Du hast mir
 die Hände abgehauen, die zu dir
 ich heben möchte, aus dem Mund die Zunge
 gerissen, daß ich dich nicht bitten kann,
 das Zucken meiner Augen hast du mir
 verboten und damit du sie nicht siehst
 kehrst du den Rücken mir—

(Sie starrt vor sich hin).

Den Henker, ah!

Den Henker fürchtest du? Wer bist denn du?
*wer sind denn diese, diese die ihr Wesen
 hier treiben, hier, und hier—die voller Blut
 aus allen Türen treten? Worauf steht
 der sichere Tod?—Er hat doch nichts getan.
 Getan? Es gingen ihm bloß Leute nach,
 weil er Gewehre unter'm Stroh, und Pulver—*

JAFFIER

(will ihr den Mund mit der Hand verschließen.)

BELVIDERA

(*macht sich los, ihr Erraten der Wahrheit vollzieht sich sprunghaft, unaufhaltsam*):

*Gewehre? In der Stadt? Für die Soldaten?
Zu hunderten! Und Fackeln, lauter Brände—
in alle Häuser Fackeln! Brände, Fackeln
ins Arsenal— (S. 170 ff.)*

Wir sehen, Belvidera schließt nicht logisch, sie springt von Vision zu Vision, bis sie die ganze Furchtbarkeit der Gegenwart und Zukunft überblickt. Wir haben es also mit einem intuitiven Erkennen im eigentlichsten Sinne des Wortes zu tun, einem Erkennen durch die Einbildungskraft, einem unmittelbaren, einem anschauenden Erfassen. Ganz anders verhält es sich mit dem Franzosen: Valerie will das Geheimnis des Servilius erfahren. Servilius erwidert:

Ah! vos bontés pour moi n'ont que trop su paroître,
Et mon sang est trop peu pour les bien reconnoître;
Mais avec tant d'ardeur pourquoi me demander
Ce que ma gloire ici ne vous peut accorder?
Souffrez que mon devoir borne votre puissance.
Les secrets que je cache à votre connaissance
Sont tels Mais où se vont égarer mes esprits?
Adieu.

VALERIE:

Vous me fuyez en vain: j'ai tout compris:
Notre départ remis, votre fureur secrète,
Dont cet air sombre et fier m'est un sûr interprète,
Votre ardeur à me fuir, contre vous tout fait foi:
Vous voulez vous venger de mon père.

SERVILIUS:

Qui! moi?

VALERIE:

Vous-même. Vainement vous me le voulez taire;
Mon amour inquiet de trop près vous éclaire.
Rutile et Manlius, pour qui vous me fuyez,
Par leurs communs chagrins avec vous sont liés:
De là ces entretiens où l'on craint ma présence;
Et s'il faut m'expliquer sur tout ce que je pense,

De tant d'armes, seigneur, l'amas prodigieux,
Qu'avec soin Manlius fait cacher dans ces lieux,
Après ce qu'on a dit de ses projets sur Rome,
Marquent d'autres desseins que la perte d'un homme:
De ses affronts récents encore tout furieux,
Sur le sénat sans doute il va faire. . . .

SERVILIUS:

Grands dieux!

Qu'osez-vous pénétrer? (III. 2).

Valerie schließt also durchaus logisch; sie zählt zuerst in begrifflich klarer Form die Symptome auf und stellt dann die Diagnose. Sie hat alle Tatsachen wohl geordnet nebeneinander im Kopf und argumentiert mit der flinken Folgerichtigkeit eines Advokaten. Die schnurgerade Logik des Verstandesmenschen erkennen wir auch in den Taten; so im zielbewußten Handeln des Servilius, welches daraus erkenntlich ist, daß beispielsweise die ihn umgebenden Menschen mehrmals im Voraus wissen, was er tun wird. Er folgt ja einem allgemeingiltigen, von der Vernunft vorgeschriebenen Anstands- und Ehrenkodex. Bei einem Charakter wie dem Jaffiers, dem deutschen wie dem englischen, sind solche Voraussagungen schwieriger, da er auf zu vielerlei Reize reagiert; und wo die Voraussagungen möglich wären, sind sie nicht auf verständiges Zielbewußtsein zurückzuführen, da sie auch dann nicht auf der Kenntnis eines von einer Norm geleiteten Handelns beruhen, sondern auf der Kenntnis der augenblicklich ihn leitenden Impulse.

Die rationalistische Erstarrung im Charakter des Servilius ist aber nicht etwa eine individuelle Eigenschaft. Alle Personen in dem französischen Stücke sind ganz im Stile Corneilles durch einen ehernen Verstand bestimmt; selbst das Weib, Valerie, die sich vorgenommen hat, im Falle des Untergangs ihres Gatten Selbstmord zu begehen, bleibt dem von ihrer Vernunft befohlenen Entschlusse treu.

Bis hierher befinden sich Hofmannsthal und Otway in gemeinsamem, schroffem Gegensatz zu La Fosse. Nun finden wir aber auch im Stück Hofmannsthals die Psychologie des modernen Menschen, welche ihn in die Mitte zwischen Otway

und La Fosse bringt. Jaffier stellt eine Spielart der Vereinigung von krankhaft lebhaftem Verstand und flinker Phantasie dar. Seine Einbildungskraft haben wir schon etwas im Vorigen kennen gelernt. Sie ist so behend, daß fast jedes Wort, das er spricht, zur Metapher und jeder Satz zum Bild wird. Seine Verstandesfähigkeiten, die weniger auf der Hand liegen, bedürfen einer Darstellung. Einen ziemlich modernen Typus des Intellekts erkennen wir im Jaffier Hofmannsthals an der Art, wie er sich gelegentlich in eine Vision vertieft: er läßt uns weniger von seiner Vision schauen wie von sich selbst als Visionär. Doch ist die ekstatische Art, in der er spricht, so wie ein paar Worte, die ihm nebenbei entschlüpfen, Beweis genug, daß er ein Schauender ist. Jaffier hat gerade etwas von der Verschwörung gehört:

(Er blickt Belvidera an):

*Ja, Kleinmut ist's, der Hunde aus uns macht.
Doch laß den Hund an einem göttischen
Gedanken lecken, so wirst du ihn schnell
zurückverwandelt sehn, und kriegt er mehr
von dieser Speise—wird er ein Genosse
der Götter wieder sein.*

(Er setzt sich, zieht Belvidera auf seinen Schoß)

*Bin ich ein Schuft?
ein niedriger Verführer, ein Bedienter,
der seinen Herrn bestahl—*

BELVIDERA:

*Laß mich den Mund
verschließen, der das auszuatmen wagt.*

JAFFIER:

O Belvidera!

*ich habe einen himmlischen Gedanken
gekostet, der mir meine ganze Mannheit
wiedergegeben hat. Ich bin nicht länger
die Maus, für die dies herrische Venedig
die Falle ist. O nein! Mir sind auf einmal
verborg'ne Hintertüren aufgesprungen,
durch die mein Geist mit einer eig'nen Lust
hier aus- und einfliegt. Und ich hab' Gedanken,
die Könige unter ihresgleichen sind.*

BELVIDERA:

Laß mich sie wissen.

JAFFIER:

*Sie sind noch zu stolz
für Worte, Kind. Sie blitzen mir im Hirn
wie große Sterne, trüchtig mit dem Glanz
und Purpur uns'rer Zukunft. (S. 56 f.)*

Gelegentlich scheint sich das Vernünfteln bei Jaffier bis zur Nachdenklichkeit zu steigern. So sagt er einmal auf Pierres Frage was er treibe:

Ich denke nach, wie die verdamnte
Gewohnheit, die wir Ehrlichkeit benennen,
sich in der Welt festsetzen konnte. (S. 40.)

Diese Stelle steht fast wörtlich bei Otway, aber während sie dort leere Phrase ist, die allerdings den eitlen Schwätzer recht gut charakterisiert, ist sie bei Hofmannsthal vermutlich kein Geschwätz, sondern eine Aussage über einen innern Vorgang. Klarer kommt dies Meditieren im Gegensatz zu Otway an folgender Stelle heraus: Otways Jaffier declamiert, sich byronisch in die Brust werfend, "there is a secret pride in bravely dying" (I,1), während Hofmannsthal seine mehr grübelnde Gestalt sagen läßt: "es liegt ein geheimer Stolz darin, sich zu verkriechen und zugrund zu geh'n ganz im Verborg'nen" (S. 48). Der moderne Jaffier möchte sich wirklich einen Genuß daraus machen, seine Gedanken und Traumbilder im Zustand des Verfaulens (!) durchzukosten, zu zergliedern. Otways Figur wäre hierfür doch noch zu gesund.

Das Sinnen des modernen Jaffier unterscheidet sich aber nicht nur von demjenigen des Engländers, soweit bei diesem überhaupt die Rede davon sein kann, sondern auch von den Reflexionen des Franzosen. Eben das vollendet die moderne Eigenart des Jaffier von Hofmannsthal. Gelegentlich finden wir bei ihm eine einbildungskräftige Logik, oder das Denken ist von Gefühlen gefärbt. Ja, das Denken ist manchmal sogar noch im Zustande des Affekts zu bemerken, wobei dann die temperamentvolle Glut der Ideen am farbenprächtigsten leuchtet. Oder wir finden eine genußvoll eitle Melancholie, wie z. B. wo Jaffier zu seiner Gattin

reflektierend sagt: "Ich will indes hier sitzen und das Grab von unserm Glück behüten" (im Hinblick auf die Literaturgeschichte ist für diese von Gefühl gesättigte Selbstbespiegelung bemerkenswert, daß sie erst seit Byron als Typus erscheint). Häufig sind die verstandesmäßig filtrierte Gefühle verbunden mit einer gesteigerten Wahrnehmungsfähigkeit, die wiederum von einem ebenso feinen, ebenso modernen Verstand gezüchtet wird wie dem von Jaffier (d. h. dem Verstand von Hofmannsthal selbst).

Ehe wir indessen daran gehen, diese Wahrnehmungsfähigkeit bei Jaffier zu beschreiben, müssen wir erst nachweisen, daß sie das Merkmal einer gewissen Verstandesart ist: um die Feinheit der Nuance wahrzunehmen, müssen die Sinne mehr oder minder bewußt auf sie konzentriert werden. Früher war der Schnee eben schneeweiß; dieses blaßviolette Glitzern, jene bläulichen Schatten und leisgelben Reflexe, die wir jetzt darauf sehen, haben uns erst die impressionistischen Maler durch Konzentration unserer Aufmerksamkeit so stark übertreiben gelehrt, daß die Erde in ihrer Schneehaut wie ein Kamäleon zu schillern scheint. Ich glaube, hier schon hat der Verstand die Einbildungskraft unserer Augen geschärft. Aber erst um solche Schattierungen in Begriffe zu fangen, um sie von einander abzustufen, dazu gehört keine kleine verallgemeinernde Kraft; die zu dieser zweifachen Arbeit nötige Verstandesart besitzt Jaffier. Sie tritt bei ihm allerdings nur sparsam und nicht so rein aufs Physische gerichtet hervor wie in Hofmannsthals Lyrik, vermutlich weil ihre Pastellbildchen keinen rechten Platz in der Tragödie großen Stils finden.

Nach Innen gewendet, enthüllt sich dieser malerische Verstand als der Scharfblick des poetischen Psychologen, eine Fähigkeit, die Jaffier wiederum besitzt. So wenn er erkennt, daß sinnlicher Genuß mit seinem Haß gegen Priuli einfließt, ein Genuß, der, scheint es, durch die Qual derer, die angstvoll auf den Alten warten, erzeugt wird:

und meines Hasses Sinne, so geschärft
wie tiefste Wollust, *fühlten* vor der Tür
im Vorgemach das unterdrückte Flüstern,
die Leibesnot, das Auf- und Niedertrippeln

der angstvoll Wartenden, indes herinnen
 der lächelnde Barbier, sein ganz *Gestelle*
 beglänzte Untertänigkeit, die Finger
 um das hochmütige, glatte, harte Kinn
 des Alten gleiten läßt. *An diesem Kinn,*
dem Vorgebirg, dran unser Leben scheitert,
hab ich mich satt gehaßt. Die Wirklichkeit
 hat nicht den Augenblick, der solches aufwiegt.
Und müde, ausgehöhlt und traurig, wie
das Tier nach seiner Wollust, blieb ich liegen. (S. 161.)

Mit welcher Raffiniertheit er die Abdrücke von seiner Seele loszulösen, aufs sorgfältigste zu sondern weiß, mit einer Verstandesart ganz ähnlich der, mit welcher die Nuancen der Landschaft in Hofmannsthals Lyrik notiert werden! Dann finden wir auch bei Jaffier den malerischen mit dem aufs Seelische gerichteten Verstand gemischt: "der Hochmut seines Mantels streifte mich" (S. 25). Wir haben die Wiedergabe des Sinnesindrucks in dem Ausdruck "streifte," das Wort "Hochmut" gibt uns das Psychische und auch die Schattierung, das kaum Merkliche des Streifens, und zugleich läßt es eine subjektive Färbung einfließen; erstens weil die zarte Wahrnehmung fast immer eigenartig, nicht allgemeingültig ist; zweitens weil das Wort "Hochmut" das ganz persönliche Verhältnis zwischen Jaffier und Priuli festhält. Und bei einem so haarfeinen Wahrnehmungsspiel sei der Verstand nicht Leiter? Diese bis hierher in Jaffier nachgewiesene und beschriebene Verstandesart wird treffend von Tizianello im *Tod des Tizian* umrissen:

als ob der Schmerz etwas anderes wär
 als dieses ewige Dran-denken-müssen,
 bis es am Ende farblos wird und leer. . . .
 So laß mich nur in dem Gedanken wühlen,
 denn von den Leiden und von den Genüssen
 hab längst ich abgestreift das bunte Kleid,
 das um sie webt die Unbefangenheit,
 und einfach hab ich schon verlernt zu fühlen.

(*Gedichte*, S. 92.)

Diese schmerzlich wollüstige, in sich wühlende, sich selbst durchkostende Sensibilität, die vom Verstand auf die Wahrnehmung jeder Nuance des Seelenlebens dressiert ist, wird

heutzutage noch dadurch gesteigert, daß man im Grunde genommen auf sie stolz ist. Diesen Stolz der empfindsamen Nerven, diesen nervösen Verstandeshochmut, finden wir natürlich auch bei Hofmannsthals Jaffier, der kräftige Naturen im Gegensatz zu sich "Stoff für Galeeren-Sklaven" nennt (S. 28).

Ogleich die Feinschmeckerei der Empfindung häufig von einem intensiven Egoismus, ich meine einem lediglich um das Ich kreisenden Interesse begleitet wird, so kann Jaffier doch durch sein Vermögen, zu verallgemeinern, in fremdes Leben eindringen. Wir haben somit ein neues Merkmal seines Verstandes; beispielsweise finden wir, daß er so zarte Empfindungen für seine Kinder ausspricht, wie sie selbst eine Mutter nicht inniger hegen würde. Es handelt sich darum, daß seine Kinder, nachdem der Haushalt durch die Pfändung aufgelöst ist, weggebracht werden sollen:

Ja, wohl. Die müssen fort. Die dürfen nicht
dabei sein, wenn wir uns'ren finstern Weg
antreten. *O, wir müssen uns verstellen:
auf ihre zarten Seelen darf der Schatten
nicht fallen.* Wenn's um uns her noch so finster
wie Kerkermauern lastet, *muß für sie
ein Widerschein von irgend einer Sonne,
die Gott weiß wo, Gott weiß für welche Menschen
erstrahlt, zu sehen sein, siehst du, wie dort
der gold'ne Glanz auf dieser alten Mauer.*
Allein wohin mit ihnen! ja! (S. 28.)

Der wundervoll abgewogene Ausdruck, das Achten auf den "goldnen Glanz der alten Mauer" dürfte uns schon etwas mißtrauisch machen, ob Jaffier wirklich so innig empfindet, wie seine Worte darzutun scheinen. Gleich darauf folgt jene schon früher zitierte Schauspielerei:

So bring' die Kinder zu der alten Anna.
*Ich will indes hier sitzen und das Grab
von uns'rem Glück behüten.*

Sollte ein solcher Opernheld für die Kleinen so fühlen können? Wenn wir hinzunehmen, daß er sich bis jetzt überhaupt nicht um die Kinder bekümmert hat; daß er durchaus nicht versuchte,

seine Erregung ihretwegen zu mäßigen, daß fast alles, was er tut und sagt, auf selbstische Beweggründe deutet, dann mag der Schluß nicht unberechtigt erscheinen: wir haben es an obiger Stelle nur mit einem Nachschließen dessen zu tun, was etwa in der Seele Belvideras als Gefühl verläuft. Sein Verstand sagt Jaffier eben, was eigentlich für die Kinder am Platze wäre.

Alle diese Ausdrucksformen eines subtilen Verstandes bei dem modernen Jaffier, die wir in der Analyse der eigenen Visionen, seinem Meditieren, seiner feinen Beobachtungsgabe, seiner Fähigkeit im logischen Nachempfinden gefunden haben, lassen uns einen Geschmack von vornehmer Schulung erwarten. Da er mit gedanklichen Fähigkeiten im Zusammenhang steht, offenbart er sich als Kunstverstand.

Jaffier weiß gerade diejenigen Züge und Empfindungen bei der Wiedergabe eines Vorganges herauszuschälen, die er zu seinen Zwecken braucht; man beobachte z. B. mit welcher Kunst die ganze folgende Beschreibung auf den Stolz, die Härte, den Herrschermagnetismus Priulis hin stilisiert ist, was eben der Punkt ist, auf den es ankommt.

JAFFIER:

*Er stand nicht, mich zu hören, was ich sprach:
Fortwährend ging er nur an mir vorüber!
Der Hochmut seines Mantels streifte mich,
und ich, mit kleinen Schritten seitwärts tretend,
folgt ich ihm so und bettelte! O Hölle!*

BELVIDERA:

*Dafür ist seine Tochter Tag und Nacht,
ob du ihr winkst, ob nicht des Blicks sie würdigst,
mit Leib und Seele deines Willens Sklavin!*

JAFFIER:

*Und als er in die Gondel stieg und zehn
dienstfert'ge Schufte, ihm den Mantel raffend,
mich von der Treppe fast ins Wasser stießen,
und dies: "Ich habe keine Tochter mehr,"
dies letzte Wort so in der Luft vor mir
stahlhart herblinkte wie die Hellebarde
an seiner Gondel, und ein lässig Zeichen
von seiner Hand, auf der die Ringe blitzten,*

mich mit dem Ufer rückwärts bleiben hieß,
 indes der Hund zu ihm sprang auf die Polster,
da—neigt' ich mich vor ihm! ich neigte mich
 vor ihm! zugleich mit den Lakaien bog
ich meinen Rücken. Lachen möchte man
 darüber—oder weinen! (S. 25.)

Der Mensch, dessen Kunstverstand nicht geschult ist, hätte, wenn begabt mit Jaffiers descriptiver Manie, bei einer solchen Beschreibung alles mögliche Nebensächliche mit dargestellt.⁸ Aber Jaffier ist so sehr Kritiker und Ästhet, daß er sogar auf die schöne Diktion seiner Frau achtet, gerade nachdem er erfahren hat, daß er ein Bettler ist: "wie du das sagst" (S. 23.) Solche Stellen würde man jedenfalls nicht als typisch im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert finden.

Nachdem wir nun den Verstand, und zwar besonders den Verstand des modernen Menschen, bei Jaffier nachgewiesen und beschrieben haben, wollen wir jetzt sehen, wie sich dieser zur Phantasie verhält.

Als Jaffier von der Verschwörung hört, fragt er sofort: "Wenn es gelingt, was dann?" Bei dem Phantasiebesessenen, wie ihn Shakespeare meist zeichnet, wäre anzunehmen gewesen, daß großartige Gesichte der Rache alles Denken für den Augenblick verdrängt hätten, wie das auch der primitive Pierre von seinem Freund erwartet. Hier haben wir somit einen Fall, in welchem der Verstand die Phantasie beherrscht. Den gleichen berechnenden, die Phantasie zügelnden Verstand finden wir auch, wie Jaffier einmal seine Gattin auszuhorchen sucht, um zu sehen, ob sie auf einen seiner Pläne eingehen würde, Geld zu erwerben durch Spionendienste.

JAFFIER:

Es gibt so viele Wege, die heraus
 aus diesem Kehricht führen: pfui dem Esel,
 der stützig ist und keinen treten will!

BELVIDERA

(auf die Kinderweisend):

Die fürchten sich!—Der Vater macht nur Spaß.

⁸ Man vergleiche beispielsweise in Kleists *Zerbrochenem Krug* die Beschreibung, welche Frau Brigitte von dem Krug macht: wie sie von ihrer lebhaften Einbildungskraft geleitet vom hundertsten ins tausendste kommt.

JAFFIER:

Kein Spaß! Entsinnst du den Jeronimo?

BELVIDERA:

Den alten tückischen? der an den Vater
verriet, daß wir uns schrieben? der das Ärgste
uns angetan? Ich wollt', ich könnte ihn vergessen!
ihn und das and're! Doch vor allen ihn!
Die fürchterlichen Tage waren das,
da meine Mutter starb.
.
. Und dann warst du
nicht da, auf einmal über Nacht warst du
weg aus dem Hause und ich hatte nicht
den Mut, zu fragen; da schlich dieser Mensch,
dieser Jeronimo, mir nach: im Haus,
im Garten, ja er war da hinter mir,
wenn ich vor der Madonna auf den Knien
in der Kapelle lag—da war er da
und hatte Worte, hatte einen Blick!—
und sprach von dir, und wollte wissen, wollte
wissen—und ich in meiner Angst um dich,
in meiner gräßlichen Verlassenheit,
ich ließ ihn reden, ah! das Tier, den Lumpen,
den schmutzigen Bedienten ließ ich auf
zwei Schritt' vom Leibe, halb und halb vertraulich
im Flüsterton sich zu mir neigen, ließ ihn
die Hand mir küssen, und er legte etwas
von Nähe, von Vertraulichkeit, ich weiß nicht,
von was! in seinen Handkuß—

JAFFIER:

Der alte Narr!

BELVIDERA

*(so blaß in der Erinnerung wie früher, als das Gesindel wie eine Meute sie
umstellt hielt):*

Warum trittst du nicht mit dem Fuß nach ihm!
Man muß sie jagen! ihre Tiergesichter
voll gieriger Gemeinheit sind zu frech,
wenn nicht von Zeit zu Zeit einmal der Brand
auf eins gedrückt wird, und mit ihrem Atem
geh'n sie zu nah an uns heran, wenn nicht
die Peitsche immer da ist, sie vom Leib
zu halten! Oh, daß man auf die Galeeren

sie koppelt, daß man sie in schmutzige Kerker
zusammenpfercht, das braucht die Welt! das ist
das Einzige, was sie nötig hat, sonst muß
man ja ersticken!

Und du sprich nicht, du
sprich nicht mit einem wie Jeronimo!
Sie sind wie trunken, diese Bestien, wenn sie
begreifen, daß wir arm sind, ihre Frechheit
läßt sie dann denken, wir sind ihresgleichen—
sprich nicht mit ihm!

JAFFIER:

Ich spreche nicht mit ihm.
Meinst du, daß ich vergesse, wer ich bin
und wer er ist? Er schleicht um mich herum.
Wenn ich im Dämmern zu den Juden ging,
ein Stück versetzen, da ist er zuweilen
in einem finstern Gäßchen neben mir,
und kehr' ich ihm den Rücken, hängt er sich
an mich, geht hinter mir, dicht wie mein Schatten,
und flüstert mir ins Ohr—

BELVIDERA

(*verächtlich*):

Was? was?

JAFFIER:

Es drücke
das Herz ihm ab, daß er an unserm Unheil
teilweise Schuld sei. Darum hab' er auch
des Vaters Haus verlassen.

BELVIDERA:

Weggejagt
hat ihn mein Vater!

JAFFIER:

Und er sieht dich öfter
von weitem und es martert ihn, wie elend,
wie abgehärmt du aussiehst. Wenn er denkt,
wie du's zuhaus gehabt! wie sie dein Bad
aus weichem Wasser mit den zartesten
Essenzen mischten in der schönen Wanne—
Und ich, was für ein Herr ich könnte sein,
mit welcher Miene meinen Degen tragen,
in jeden Laden treten und befehlen,
und Bilder kaufen, wenn sie mir gefielen,
und Schmuck für dich— —

BELVIDERA:

Wozu denn alles das?

JAFFIER:

Ich wiederhole nur, ich wiederhole,
was ich anhören muß; denn alles das
zu haben oder nicht zu haben, hinge
von meinem Willen, einzig und allein
von meinem Willen ab.

BELVIDERA:

Von deinem Willen?

JAFFIER:

Was er da meint? er meint, daß fünfundzwanzig
von hundert, die in hübschen Häusern wohnen,
auf schönem Silber essen, Diener halten
und Stickerei auf sammt'nen Röcken tragen,
aus eigenem Vermögen ungefähr
so ausseh'n, wie wir ausseh'n, und das andre
aus einem Zuschuß, einer Art Pension
bestreiten, die aus der geheimen Kasse
der Republik so reichlich als wie lautlos
in tausend Hände fließt—

BELVIDERA:

Für Dienste doch?

JAFFIER:

Gewiß für Dienste. Nur daß es der Dienste
verschied'ne Arten gibt, von denen mancher
beinah' kein Dienst, so leicht und mühelos.

BELVIDERA:

Ich weiß nicht, was du meinst.

JAFFIER:

Ich meine gar nichts,
es ist Jeronimo, der meint, und ich
erzähle, ohne Wort für Wort zu glauben,
was er behauptet. Eines allerdings
weiß ich: es gibt mehr Leute in Venedig,
die fleißig im Besuchemachen sind,
als sich mit bloßer Freude an Gesellschaft
erklären läßt.

BELVIDERA

(*sieht ihn an*).

JAFFIER:

Und von den vielen, vielen
zuweilen zweifelhaften Edelleuten,
Domherren, Juden, Schreibern, Kupplern, Händlern,
die aus und ein in der Gesandten Häusern,
im Haus des Nunzius und bei den Patriziern,

deinen Herrn Vettern geh'n, in den Gasthöfen
an jeden fremden großen Herrn sich hängen,
zu jedem Offizier und Söldner sich,
an jeder Kurtisane Bett and jeden
Spieltisch sich drängen—nun, von diesen mein' ich,
steht es so ziemlich fest, *wer* sie bezahlt.

BELVIDERA:

Für das, was sie dort reden?

JAFFIER:

Nein, für das,
was sie dort reden hören.

BELVIDERA:

Pfui, wie häßlich!

JAFFIER:

Allein sehr wichtig, wie es scheint, dem Staat.

BELVIDERA:

So wichtig?

JAFFIER:

Was? viel wichtiger als alles!
Dem Staate teurer weit als alle seine
Botschafter und Gesandten. Wichtig ihm
als seines Lebens feinste, tiefstverzweigte,
geheimste Nerve— —

(*Flüsternd*)

Glaubst du, daß die drei Staatsinquisitoren
nicht jeder noch im Haus der beiden andern
seine Spione hat? Glaubst du, es sind
Patrizier nicht darunter? nicht die Frauen
von Senatoren? nicht die schönsten Namen
des Adels? nicht, was weiß ich!—

BELVIDERA:

Doch wozu
das wissen, da es häßlich ist, und doch
nichts nützt, wenn man es weiß.

JAFFIER:

Ich wüßte auch wahrhaftig nicht, wozu
es nützen könnte, derlei schmutziges
Gerede viel zu achten. Kommst du bald?
Komm mir bald wieder! (S. 33-40.)

Wir sehen, zuerst läßt Jaffier, ohne eigentlich etwas gesagt zu haben, Belvideren ihre Entrüstung über Jeronimo aussprechen. Da sie diesen für einen gemeinen Schurken hält, sucht Jaffier

ihren Abscheu zu mildern, ohne allzu auffällig Partei für den ehemaligen Diener Priulis zu nehmen, indem er ihn etwa mit verächtlichem Mitleid als harmlos albern darstellt: "Der alte Narr!" Der empörte Affekt bei Belvidera hat sich noch nicht erschöpft; Jaffier wartet, bis Belvidera fertig ist, um dann auf sie einzuwirken, da sie erst dann empfänglicher für etwas Neues sein wird. Dies berechnende Vorgehen zeigt sich schon, wenn wir die bloßen Längen der Reden Belvideras und Jaffiers miteinander vergleichen. Jaffier braucht zuerst den Namen des Jeronimo bloß zweimal auszusprechen, und eine Flut zorniger Worte bricht jeweils aus der sonst milden aber impulsiven Belvidera. Im Folgenden haben wir dann das umgekehrte Verhältnis. Jaffier spricht länger und eindringlicher; Belvidera wirft nur kurze Bemerkungen ein. Sobald Jaffier sieht, daß er auf Belvidera wirken kann, sucht er sie zuerst darüber zu beruhigen, daß kein intimer Verkehr zwischen ihm selbst und Jeronimo stattfinde; Jeronimo suche nur, ihm gelegentlich etwas zuzuflüstern. Das von Belvidera hierauf zweimal hervorgestoßene "Was, was," möchte, wie die Wiederholung des Wortes andeutet, noch immer von Leidenschaft durchzuckt sein; ebenso das nachherige, die Entrüstung in der Wortstellung markierende "Weggejagt hat ihn mein Vater!" Jaffier sucht nun fortzuführen, was er schon vorher begonnen; auf das Mitleid des Weibes zu wirken, ihr auseinanderzusetzen, wie leid es dem Diener tue, daß er sie ins Unglück gebracht habe. Zugleich weiß er sie in unauffälliger und gewandter Weise zu locken, auf die Genüsseweisend, die sie verloren haben und die sie wieder haben könnten. Die Heftigkeit Belvideras ist nun verflogen und ihre Neugierde ist erregt, vielleicht auch die Sehnsucht nach dem Verlorenen: "Wozu denn alles das?" Jaffier sucht die Neugierde stärker rege zu machen; er betont zuerst vorsichtigerweise, daß er nur wiederhole, was der frühere Diener ihm gesagt und hebt dann zweimal hervor: alles das (die Genüsse) zu haben hinge von seinem Willen, einzig und allein von *seinem* Willen ab. Belvidera fragt natürlich weiter. Er offenbart ihr mehr, hält ihr aber zuerst wieder verlockende Dinge vor Augen, welche

die Menschen, die Pensionen erhalten, genießen. In dieser Weise fährt er fort, ohne sich eigentlich bloßzustellen, bis er erkannt hat, daß Belvidera sich unbedingt nicht auf Spionendienste einlassen würde. Das von Jaffier immer wieder betonte "ich wiederhole nur, es ist Jeronimo, der meint," zeigt uns den fortwährend tätigen Verstand, der immer wieder die von der Phantasie verlockte leidenschaftliche Genußsucht zügelt, die direkt auf ihr Ziel losstürzen möchte.

Diese ganze Szene ist von Hofmannsthal erfunden, dürfte also für den modernen Schriftsteller besonders charakteristisch sein; womit nicht gesagt sein soll, daß im Drama der Shakespeareschen und der Folgezeit die Vernunft der Phantasie immer ganz untergestellt werde. Immerhin finden wir in jenen älteren englischen Dramen bei so schwachen Charakteren, besonders wenn sie ein so behendes Einbildungsvermögen haben wie Jaffier, doch meist die Vernunft mehr untergeordnet, als dies hier der Fall ist. Beispielsweise sind Hamlets geistige Fähigkeiten bedeutend; sie stehen durch die Tiefe ihres Grübelns über den Raisonnements des Jaffier; aber sobald seine Phantasie in Schwingung gerät, sind sie fast immer machtloser als die Jaffiers—und Hamlet ist, wohlgemerkt, eine der intellektuellsten Gestalten des Theaters jener ganzen Zeit; und was auch sehr bezeichnend ist, er wird von uns als die modernste Gestalt Shakespeares betrachtet, also eigentlich als ein Charakter, der schon mehr in ein späteres Jahrhundert gehört, der nicht als ein Typus seiner Welt aufgefaßt werden kann.—

Nachdem wir bis hierher Jaffiers Verstand und seine Herrschaft über die Phantasie betrachtet haben, wollen wir nun sehen, wann und unter welchen Bedingungen die Phantasie im Stande ist, die Selbstzergliederung ganz auszuschalten.

Byron und Schiller, die wie Jaffier rhetorisch imaginative Naturen sind, werden ganz von Einbildungskraft und Gefühl besessen, wenn sie das überwältigend Große und Furchtbare sehen; denn die Seele des Helden flammt in ihnen. Jaffier ist ein feiger Schlemmer. Fast nur in der Furcht, im Genuß, oder im Ekel wird er ganz aus sich herausgerissen, wird er mit

höchster Gewalt von dem Affekt erfaßt. So sehen wir ihn ohne Überlegung vollständig impulsiv handeln, als das Zeichen gegeben wird, daß die Verschworenen beobachtet wurden: "Das Zeichen, Pierre, er gibt das Zeichen, Pierre!" (S. 120), schreit er trotz aller früheren Befehle, dem Freund unauffällig Mitteilung zu machen. Welche Heftigkeit des Affekts nötig war, um Jaffier so ganz hinzureißen, erkennen wir in der auf das Übermaß der Furcht eintretenden Selbstbespiegelung.

JAFFIER:

Wie sie mich
ansahen! Tod und Hölle! Pierre!
Nun bin ich wach! Nun bin ich aus dem Starrkrampf.
Ich dank' dir für die Peitsche. Menschenworte
zwar hätten auch getan, doch langsamer
vielleicht— (S. 129.)

Das geht hier allerdings nicht sehr lange, denn Pierre, zu dem er spricht, ist nicht der Mann, mit fühlendem Herzen auf sein Gesalbter zu hören. Wo er aber Mitgefühl findet, z. B. bei seiner Gattin, da zeigt die auserlesene Meisterschaft, mit der er die Sensationen und Visionen seiner Angst beschreibt, wiederum den jeder Verstandeszucht spottenden Grad der überstandenen Erregung an. Er beschreibt, wie er verfolgt wurde.

JAFFIER:

Man braucht auch derlei [*Gewehre, etc.*]
zu einer Unternehmung, wie die ist,
dran ich beteiligt bin. Doch tust du gut,
es über deine Lippen nicht zu lassen.

BELVIDERA:

Doch gings vorbei!

JAFFIER:

(*mehr zu sich selber als zu ihr*):

Was diese zwei betrifft,
so ging es allerdings vorbei. Nur seltsam—
nein, etwas mehr als seltsam!—daß mir dann
als ich mit Absicht einen krummen Weg
durch Höf' und enge Winkelgassen wählte,
ein andrer Mensch auf dreißig Schritte nachging.

Und daß, als ich aufatmend eben meinte,
 ich hätte den von meiner Spur gebracht,
 ein andrer halbgedeckt in einem Flur
 mit mehren flüsterte, die hinter ihm
 im Dunkeln standen, daß in seinem Flüstern
 mein Name vorkam, und daß Schritte sich
 dann rechts und links verteilten.

BELVIDERA:

Aber du?

JAFFIER:

Die Füße trugen mich, allein mein Hirn
 erstarrte, links und rechts verwirrte sich,
 die Wirrnis legte sich wie eine Schlinge
 um meinen Hals, Falltüren taten sich
 ins Wasser auf, darin Ertränkte schwammen,
 ich hielt mich an der Mauer, immer wieder
 bog ich um eine Ecke, tausend Gassen,
 die sich im Kreis verstrickten, keine breiter
 als daß ein nackter Degen sie versperrt—
 auf einmal schlug um Kopf und Mund und Augen
 ein schweres Tuch, ich gab mich für verloren
 und riß daran, mich loszuwickeln—

BELVIDERA

(*geschüttelt von Angst und Mitleid*):

Liebster!

JAFFIER:

Es war der dunkle Vorhang an der Tür
 von einer Kirche—und ich stand im Frieden.
 Dort blieb ich lang.

BELVIDERA:

Und jene Männer?

JAFFIER:

Still!

Vielleicht betrog ich sie. Ich blieb sehr lang
 in dieser Kirche. Bänke waren da,
 da ruhte ich, da hockt' ich angeklammert—(S. 159 f.)

So heftig ist die Erschütterung, daß sogar noch lange nachher
 die Überlegung immer noch nicht ganz in ihr Recht eintreten
 kann, denn Jaffier vermag nicht mehr die Verschwörung vor
 seiner Gattin zu verheimlichen.

Zwischenhinein schlägt die Furcht in Haß um gegen Priuli,
 der ihre Ursache ist, und dieser aus der Furcht geborene Haß

packt Jaffier so gewaltig, daß er ihn das *Selbst* vergessen läßt, ihn zum objektiven Dichter macht:

. . . *Funkelnd stand
wie eine Statue im Höllenfeuer
dein Vater vor mir, . . .* (S. 161.)

Welch eine grandiose Vision mit welch heftigem Kolorit erzeugt die herrschende Phantasie in ihm! Selbst wieder in der unvermeidlich einsetzenden Reflexion zittert die Erregung noch nach, wenn auch mit ihr die Pracht der Gesichte verschwunden ist:

*da hab ich ihn
gehaßt wie nie! Da habe ich einmal
des Hassens Lust gekannt. Ich sah ihn liegen
in seines Bettes Prunk: er klingelte
den Dienern. Nicht an deinem süßen Bette
stand ich mit solchem Zittern je.* (S. 161.)

Es folgt die schon früher (S. 110) angeführte Stelle, welche beginnt

“und meines Hasses Sinne so geschärft.”

Hier haben wir einen neuen Beweis dafür, daß er momentan ganz vom Hasse erfüllt wird. Der Haß ist jetzt eine so herrische Kraft, daß Jaffier ihn als selbständiges Wesen, als Objekt empfindet, ähnlich wie uns ein allzu heftig gespannter Muskel als Fremdkörper vorkommt, oder wie wir im Traume eine Empfindung als Wesen aus uns herausstellen. Damit, daß aber der Haß selbständig wird, ja die Sinne des Menschen in seinen eigenen Dienst stellt, ist wiederum die Vernunft ausgeschaltet und die Leidenschaft Herr.

Wir sehen, es bedarf immer eines sehr heftigen Stoßes auf das Gemüt, um dieses ganz vom Verstand unabhängig zu machen, und dies ist immer nur auf kurze Zeit möglich. Zugleich ist bloß eine sehr enge Gruppe von Empfindungen bei dem modernen Jaffier imstande, einem solchen Stoß zu erliegen.

Die verschiedenen Anschauungen unserer drei Dramatiker hinsichtlich des Verhältnisses von Verstand und Phantasie treten

besonders stark hervor, sobald eine ihrer Personen sich zu verstellen sucht, da hier Verstand und Phantasie oder Gefühl besonders leicht in starken Antagonismus kommen können. Wir wollen einige Beispiele hierfür untersuchen. Otways Jaffier verspricht Pierre, Renault nicht zu zeigen, daß er von dessen Schändungsversuch etwas ahne. Jaffier will tun als wisse er von nichts, höchstens wird er Renault ein bischen prüfen, aber jedenfalls nichts sich anmerken lassen, was den Plänen schaden könne. Kaum tritt jedoch Renault ein, so übermannt ihn der Zorn derart, daß aus seinen Worten, wenn er auch Renault nicht unmittelbar beschuldigt, doch klar zu empfinden ist: er wisse um etwas und hasse und verachte Renault aufs tiefste.

RENAULT:

My friend, my near ally!
The hostage of your faith, my beauteous charge
Is very well.

JAFFIER:

Sir, are you sure of that?
Stands she in perfect health? beats her pulse even?
Neither too hot nor cold?

RENAULT:

What means that question?

JAFFIER:

Oh, women have fantastic constitutions,
Inconstant as their wishes, always wavering,
And never fixed. Was it not boldly done,
Even at first sight to trust the thing I loved—
A tempting treasure too!—with youth so fierce
And vigorous as thine!—but thou art honest.

RENAULT:

Who dares accuse me?

JAFFIER:

Cursed be he that doubts
Thy virtue! I have tried it, and declare,
Were I to choose a guardian of my honour,
I'd put it in thy keeping; for I know thee.

RENAULT:

Know me?

JAFFIER:

Ay, know thee: there's no falsehood in thee,
Thou look'st just as thou art: let us embrace!
Now wouldst thou cut my throat, or I cut thine?

RENAULT:

You dare not do it.

JAFFIER:

You lie, sir.

RENAULT:

How!

JAFFIER:

No more.

'Tis a base world, and must reform, that's all. (III, 2.)

Dies Beispiel zeigt klar, wie das Gefühl die verständige Absicht nicht zur Ausführung kommen läßt. Im französischen Stück ist diese dramatische Art der Charakteristik, die uns durch die Verstellung die wahren Triebfedern so deutlich offenbart, sehr selten; da der Verstand dort über das Gefühl herrscht, kann dieses nicht den Verräter spielen. Beispielsweise sagt Servilius, als er schon halbwegs den Verschworenen abtrünnig geworden ist:

Oui, si près d'accomplir notre grande enterprise,
Je frémis à vos yeux de joie et de surprise;
Et mon cœur moins ému ne croiroit pas, seigneur,
Sentir autant qu'il doit un si rare bonheur.

Rutile, der ihm absolut nicht glaubt, erwidert:

Excusez mon erreur, et m'écoutez. (III, 5.)

Diese Männer sind Meister in der Kunst, unter den Worten ihre Empfindungen zu verbergen. Die entsprechende Stelle im englischen Stück ist in persönlicherer⁹ Sprache gehalten und verrät daher durchaus die feindselige Haltung Jaffiers gegen Renault.

⁹ Wie wenig persönlich die Sprache des französischen Klassizisten ist, geht daraus hervor, daß man selten an der Ausdrucksweise erkennen könnte, wer gesprochen hat (wie das sehr häufig bei den germanischen Künstlern der Fall ist). Ja, drückte man die direkten Reden in der dritten Person aus, so könnten sie sehr wohl in einem Aufsatz stehen.

RENAULT:

How often on the brink of some discovery
Have we stood tottering, yet still kept our ground
So well, the busiest searchers ne'er could follow
Those subtle tracks which puzzled all suspicion.
You droop, sir.

JAFFIER:

No; with most profound attention
I have heard it all, *and wonder at thy virtue.* (III, 2.)

Bei denjenigen von Hofmannsthal's Charakteren, in denen sich Verstand und Phantasie bei fortwährender Gegnerschaft ablösen, finden wir gelegentlich Fähigkeit und Unfähigkeit in der Kunst, sich zu verstellen, eigentümlich gemischt. Die Verstellung gelingt nur halb, wenn Verstand und Phantasie sich im Streit befinden, gelegentlich gar nicht, wie dies auch bei dem Engländer meist der Fall ist. Sie glückt, wenn Einheit im Innern vorhanden ist, und zwar dann bei Hofmannsthal noch besser als bei dem Franzosen, da bei diesem Phantasie und Gefühl einfach unterdrückt werden und der Verstand sich sehr wohl seiner Unaufrichtigkeit bewußt ist, während es bei jenem modernen Typus von Hofmannsthal gelegentlich geschieht, daß der sophistische Verstand sich selbst an eine angenommene Rolle glauben macht: dann unterstützt ihn natürlich die Phantasie, sodaß der Betreffende wie ein vollendeter Schauspieler die krassesten Unwahrheiten mit dem Brustton der Überzeugung und allen übrigen Symptomen der stolzen Aufrichtigkeit hervorbringen kann; er ist ja auch im Grunde genommen aufrichtig, außer gegen sich selbst. Natürlich finden wir diese Komödiantentugend in Jaffiers schmiegsamem Geist entwickelt. Als Pierre ihn aufs verächtlichste behandelt, schreit er: "Stich mich nieder" (S. 130.) Es klingt durchaus ehrlich und ist wohl auch so gemeint, und doch riskiert Jaffier diesen Aufschrei nur, weil er weiß, daß Pierre niemals seiner Aufforderung nachkommen werde. Sein Verstand ist es also, der ihm die Verstellung rät, und der theatralische Schwung, das Gefühl der Heldenrolle,

die sich der Heldenrolle bemächtigende Phantasie, ist so stark, daß er wohl nicht nur sich selbst zu täuschen vermöchte. An einer andern Stelle des Hofmannsthalschen Stückes tritt es noch deutlicher hervor, daß Jaffier die ihn beherrschende Feigheit auf Augenblicke unterdrücken kann und so Mut zu zeigen vermag; es handelt sich um die Szene mit Belvidera, in der er zum Verrat überredet wird. Es wechseln hier mutige Kampfesvisionen mit erbärmlichen Zuständen der Furcht; er heuchelt hier den Mut nicht; er vermag sich, weil es für seinen Zweck günstig ist, mit Hilfe seines Verstandes zeitweilig so ganz in seiner Phantasie in Kampf und Blut zu berauschen, daß das Angstgefühl momentan unterdrückt wird. Dies ist aber im Grunde genommen nur Schauspielerei vor Belvidera und sich selbst; denn eben die heftige Furcht trägt doch schließlich den Sieg davon. In letzterem Beispiel verwickelt sich allerdings noch der seelische Vorgang dadurch, daß eine Einwirkung von außen auf das Gemüt stattfindet; die Gattin sucht ihn fortwährend zum Verrat zu überreden und erregt so immer wieder den innern Widerstreit. Das mehrmals krampfhaft von Jaffier hervorgestoßene "ich wills nicht hören" ist der Gradmesser seiner innern Erregung und zeigt an, mit welcher bewußten Anstrengung er seine Phantasie für die Verstellung kämpfen läßt.

In einer der Hofmannsthalschen Priuli-Szenen finden wir alle drei Arten der Verstellung, beziehungsweise des Versuches sich zu verstellen, nebeneinander. Das ursprüngliche Gefühl Priulis für seine Tochter ist eine tiefe Liebe, der Haß gegen sie wegen ihrer Mesalliance mit Jaffier ist erst ein secundäres Gefühl, eine Leidenschaft, die ihm sein Verstand gewissermaßen als Aristokratenpflicht auferlegt. Dieser Haß vermag nicht die Liebe auszurotten, nur sie streckenweise zu verbergen. Dementsprechend sagt er zu seinem Freund Dolfin, der bei ihm zu Gast ist: "Einmal war ich nahe daran, sie sehen zu müssen, aber die Gnade des Himmels ersparte mir diese Kraftprobe—die ich übrigens bestanden hätte" (S. 189.) Das heißt, sein vom Verstand geleiteter Haß hätte es vermocht, die beim Anblick der Tochter aufwallende Liebe zu zügeln.

Obiges ist nur ein Urteil von ihm selbst über ihn selbst. Um zu zeigen, inwiefern seine Selbsterkenntnis hierin richtig ist und wie weit er überhaupt seine Liebe zu verheimlichen vermag, wollen wir die angeführte Szene genauer betrachten. Im Zusammenhang mit der oben zitierten Stelle in eben diesem Auftritt sagt Priuli: "Ich ging eines Abends aus der Kirche, da bemerkte ich, wie meine Leute, die vor mir gingen, zögerten, und wie mein alter Diener da erblaßte, und ich fand die Zeit, meinen Schritt zu verlangsamen und niemanden zu bemerken" (S. 189). Auch an dieser Stelle verrät Priuli noch nichts von einem unmittelbaren Gefühl; die vornehme, vom Verstand vorgeschriebene, lässig-kühle Haltung läßt nur den Mann von Welt erkennen, der seinen Empfindungen kommandiert, etwa wie wir es bei dem Franzosen finden. Aber die Erinnerungen sind wach geworden; nachdem sie den Widerstand des herrischen Geistes überwunden haben, erzittern seine Worte von schmerzlicher Leidenschaft. Die Prosa verwandelt sich in schwermütige Verse; am Schmerz erkennen wir die Innigkeit, die er jetzt nicht mehr verheimlicht, ähnlich wie wir es bei dem Priuli Otways finden werden.

PRIULI

(nach einem Stillschweigen):

Nur keine Tochter haben! keine Tochter!
 Von einem Mann das Gräßlichste erleben,
 und wär's der eigne Sohn: nur das Geschöpf
 nie kennen lernen, nicht am Herzen hegen,
 mit Herzblut nähren, das die Larve trägt
 bemalt mit Engelszügen und dahinter
 des Tigers Herz, die Sinnlichkeit des Affen,
 nein, eine schlimm're als des Affen, schlimmer,
 weil dümmer, eine, die sich selbst betrügt
 und störrisch wie das Tier, sich selbst betrügen
 und um sich her betrügen will,¹⁰ und ginge
 die Welt darüber, ginge auch sie selber
 zugrunde.—Ah, hört mir nicht zu. Verzeiht mir.
 Ich bin sehr lächerlich. Ich bringe euch

¹⁰ Bezeichnend ist übrigens auch an dieser Stelle für den den herrschenden Intellekt schätzenden Menschen, daß er Belvideras Leidenschaft unter die des Affen stellt, weil sie sich selbst betrügt.

um alle Lust am Essen.—
Daß man nicht los von der Erinn'ung kann!
daß man ein Bild da innen nicht mit Tünche
zudecken kann! (S. 190.)

Trotz dieses Ausbruchs der Gefühle ist Priulis auf Lebensart bedachter Intellekt nicht durch den Schmerz ganz unterdrückt. Er sieht, daß es unpassend dem Gaste gegenüber ist, zu lange zu klagen, und schämt sich dessen und so entschuldigt er sich: "Ah, hört mir nicht zu. . . ." Dann folgt ein deutliches Geständnis, daß er seine Liebe nicht loswerden kann, und so fest hat ihn jetzt die Erinnerung (ein Zug, den wir übrigens sehr häufig bei Hofmannsthals Gestalten finden), daß das Gespräch in wechselnden Monologen weitergeführt wird (denn auch Priulis Gast Dolfin wühlt in seinen eigenen Gedanken—oder besser, bei ihm, Empfindungen). Dolfin läßt nämlich die Erinnerung daran keine Ruhe, wie schlecht auch ihm ein Weib mitgespielt hat—Aquilina, seine Maitresse, aus Liebe zu Pierre; und so laufen die Ideen der Senatoren einander parallel, was übrigens sehr fein durchgeführt ist.

PRIULI

(*seinen Gedanken nachhängend*):

Sie haben keine Seele. Doch sie haben—
das ist so fürchterlich—in ihren Augen
die lügenhafte Spiegelung davon,
indeß ihr Ganzes nur dem niedern Sinn
und der Verderbnis folgt.

DOLFIN

(*seine eigene Angelegenheit im Kopf*):

O furchtbar! furchtbar!

PRIULI

(*ohne auf ihn zu achten*):

So unzugänglich unsrem stummen Leiden!
So taub der namenlosen Qual.

DOLFIN

(*wie oben*):

O taub!

Auch wenn wir knieen! wenn wir knie'n und weinen!

PRIULI

(sieht ihn an):

Dazu, sei Dank dem Himmel, kam es nicht!
Furchtbarer Stachel aber in der Wunde,
den widerlichen, niedrigen Verführer
mitdenken müssen!

DOLFIN

(wie oben):

Einen Kerl, der sicher
sie prügeln wird! Zu denken, daß sie ihm
mit Lust sich gibt, wie eine Hündin. Freund,
ich bitt' euch, tut wie ich, sucht euren Gram
im Portwein zu betäuben.¹¹ Trinkt, ich bitt' euch.

PRIULI

(versunken):

Und dennoch! Nur zu wissen, daß sie lebt:
das dumpfe Brennen in dem Eingeweide. (S. 191 f.)

So stark ist eben die Liebe zur Tochter in Priuli, daß er fast seinen Gast vergessend, einfach seine Gedanken, die durchaus nicht an seinen Gast gerichtet sind, laut werden läßt.¹² Hier vermag sich also wiederum Priuli nicht mehr zu beherrschen, als etwa die Gestalten Otways; obgleich er als Mensch von überlegenem Intellekt auch jetzt noch seine Gedanken weit abstrakter zu fassen vermag, als die meisten übrigen Personen des Dramas, bei Hofmannsthal wie bei Otway.

Gerade diese abstrakte Kraft seiner Gedanken möchte den Schluß nahelegen, dem Vetter und alten Roué Dolfin gegenüber habe sich Priuli überhaupt keine große, jedenfalls keine andauernde Mühe gegeben in der Verstellung. Wir wollen nun sehen, wie weit er, wenn Stolz, Standesbewußtsein, Pflicht es verlangen, seine Liebe verbergen kann. Am Ende der Gastmahlszene erscheint die Tochter: er zeigt für die ihn schwermütig Anflehende, wie es der vom Verstand geleitete Haß befiehlt, nur Verachtung, erbarmungslose Härte. Sein tieferes Gefühl ist

¹¹ Sehr bezeichnend für den Schwächling, der nicht verstandesmäßig mit seinen Empfindungen fertig wird.

¹² Ein Zug, den wir übrigens häufig bei Hebbel finden, wo er jedoch nicht immer die psychologische Berechtigung hat wie hier.

momentan ganz ausgeschaltet,¹³ bis Belvidera in Ohnmacht fällt; da wird sein eisiger Verstand von glühender Liebe bezwungen, die Verstellung wird ihm unmöglich.

(Sie fällt lautlos zusammen).

PRIULI

(wirft sich mit einem dumpfen, kaum mehr menschlichen Schrei über sie, küßt ihr die Stirne, die Hände, das Haar, die Wangen; dann richtet er sich auf, betrachtet sie auf den Knien lange. Dann steht er auf, geht schnell zum Glockenzug, läutet. Der Haushofmeister, Diener kommen eilig. Priuli steht über Belvidera gebeugt.)¹⁴

DER HAUSHOFMEISTER:

Euer Gnaden werden
geholt in größter Eil und Heimlichkeit,
zu einer außerordentlichen Sitzung
des hohen Rats der Zehn.

PRIULI:

Siehst du sie liegen
und weinst nicht? bist du nur ein Augendiener?
bist du ein Tier? Um Ärzte! lauft um Ärzte!
sie sollen lautlos stehn an ihrem Bett,
den Puls ihr halten, doch—wo nicht Gefahr
in ihrem Schlaf—um aller Heiligen will'n
sie nicht erwecken. Die Natur ist gütig
und wählt die Stunde, wo sie ihr Geschöpf
in Unbewußtsein hüllt.

(Die Bedienten haben Belvidera aufgerichtet).

Hinweg die Hände!

Holt Frauen! Daß mir keiner sie berührt.
Die alten Dienerinnen! Kein Gesicht,
das sie nicht kennt.

(Frauen kommen und heben Belvidera auf.)

Da. Tragt sie auf ihr Bette,
hebt eure Köpfe, daß nicht euer Atem
die Luft ihr stiehlt. Mir meinen Mantel.

(Belvidera wird hinausgetragen. Priuli, indes die Diener ihm den scharlachroten Mantel anlegen, eilt, den Mantel halb nachschleifend, nochmals hin, hilft selbst sie durch die Türe tragen. Dann nach vorne kommend, läßt er sich völlig in den Mantel hüllen und sagt, schon zum Abgehen bereit):

¹³ Dieser Hinweis möge vorerst genügen, da ich in einem andern Zusammenhange im einzelnen auf diese Szene eingehen werde.

¹⁴ Diese Stelle erinnert übrigens in ihrer feinen Verwertung der Gebärde etwas an Kleists Marquise von O., als der Vater sein Unrecht gegen die Tochter erkennt.

Gott,

ich danke dir, daß ich ein Mann und noch
kein Schatten, diesen Tag erleben durfte,
mit diesem Kleid von Purpur um die Schultern,
darin ich Teil von einem Herrscher bin
und Arzt kann werden meinem schweren Leiden.
(*Er geht*) (S. 205 f.)

Mit welch innigem Zartgefühl der vorher so Starre für seine Tochter sorgt, und mit welch energischem Ruck sein Selbstbewußtsein ihm schließlich die Herrschaft über sich gibt, die Macht, sich zu verstellen!

Während wir bei Hofmannsthals Priuli gesehen haben, daß eine Leidenschaft mit Hilfe einer anderen Leidenschaft und des Verstandes eine Zeitlang verheimlicht werden konnte, so gilt dies nicht für den Priuli Otways. Dieser vermag nie, die Liebe für seine Tochter ganz zu unterdrücken; wie er zu Anfang des Stückes mit Jaffier spricht, ist allem Anschein nach seine Absicht nur, diesem gegenüber Haß für Belvidera zu zeigen. Doch kommt gegen seinen Willen die Liebe zu seiner Tochter immer wieder in einzelnen Worten, Ausrufen, der Gebärde eines Satzes zum Ausdruck:

PRIULI:

Yes! wronged me, in the nicest point:
The honour of my house, you have done me wrong;
You may remember (for I now will speak,
And urge its baseness): when you first came home
From travel, with such hopes, as made you looked on
By all men's eyes, a youth of expectation;
Pleased with your growing virtue, I received you;
Courtied, and sought to raise you to your merits:
My house, my table, nay my fortune too,
My very self, was yours; you might have used me
To your best service; like an open friend
I treated, trusted you, and thought you mine;
When in requital of my best endeavours,
You treacherously practised to undo me,
Seduced the weakness of *my age's darling*,
My only child, and stole her from my bosom:
O Belvidera!

.

You stole her from me, like a thief you stole her,
At dead of night; that cursed hour you chose
To rifle me of all my heart held dear.
May all your joys in her prove false like mine;
A sterile fortune and a barren bed
Attend you both; continual discord make
Your days and nights bitter and grievous: still
May the hard hand of a vexatious need
Oppress and grind you; till at last you find
The curse of disobedience all your portion.

JAFFIER:

Half of your curse you have bestowed in vain,
Heaven has already crowned our faithful loves
With a young boy, sweet as his mother's beauty.
May he live to prove more gentle than his grandsire,
And happier than his father!

PRIULI:

Rather live
To bait thee for his bread and din your ears
With hungry cries: *whilst his unhappy mother*
Sits down and weeps in bitterness of want.

JAFFIER:

You talk as if 'twould please you. (I, 1.)

Das Ende der ersten Rede Priulis mit dem Ausruf "O Belvidera!" zeigt deutlich, wie innig seine Empfindung noch für die Tochter ist; in der zweiten Rede steht schon Haß und Liebe dicht nebeneinander, und wie er sagt, der Sohn möge sein Ohr mit Schreien des Hungers erfüllen, *während die unglückliche Mutter sich weinend in der Bitterkeit des Mangels niederlasse, da versucht der Sinn der Rede nur Haß auszudrücken, während das Bild, welches erzeugt wird, das Mitleid des Sprechenden verrät.* Wie er dann gewissermaßen sich selbst ermahmend sagt, er wolle sie vergessen, kommt wieder deutlich die liebende Empfindung zum Vorschein. Solche Worte, die neben den heftigen Verwünschungen gegen die Tochter stehen, müssen Jaffier deutlich zeigen, daß diese Verwünschungen nicht allen Ernstes gemeint sein können, was doch ganz gegen die Absicht Priulis geht. Ja einmal ergreift Priuli fast Partei für seine Tochter;

wie Jaffier nämlich sagt, er könne sie ja verlassen erwidert Priuli:
 "You dare not do't."¹⁵

Noch mehr erkennen wir diese Unfähigkeit des alten Priuli, seine Liebe zu unterdrücken, in der Szene, in welcher Belvidera selbst zu ihm kommt (V, 1). Er macht auch nicht einmal den Versuch, hart gegen seine Tochter zu sein; und doch hatte er vorher den Entschluß gefaßt "ich will sie vergessen."

Im Hinblick auf die Literaturgeschichte können wir das Verhältnis von Phantasie und Verstand ungefähr folgendermaßen darstellen: Wenn wir den jungen Shakespeare mit Corneille vergleichen, so finden wir bei Corneille ein Maximum des Verstandes und ein Minimum der Phantasie,¹⁶ bei Shakespeare ein Maximum der Phantasie und ein Minimum des Verstandes. Für La Fosse und Otway gelten noch dieselben Gegensätze in etwas gemilderter Form; bei Otway haben wir nicht mehr ganz die stürmische Flut der Gesichte wie in der Renaissance, und bei La Fosse eine etwas weniger unerbittliche Verstandesherrschaft als bei Corneille. Bei Hofmannsthal hat sich das Problem verwickelt; wir haben Stellen, wo der Verstand der Phantasie untergeordnet wird, entweder so, daß er ganz ausgeschaltet zu sein scheint, oder daß er in den Dienst der Phantasie gestellt wird, also ähnliche Verhältnisse wie bei Otway; anderswo sind Verstand und Phantasie ziemlich gleichgestellt, und dann finden wir den besonders die Moderne auszeichnenden Fall, daß der Verstand sich die Phantasie dienstbar macht.

Im obigen Kapitel habe ich den Nachdruck auf diejenigen Triebfedern unserer Gestalten gelegt, die jeweils einer Gattung von Menschen gemeinsam ist, ja häufig eine Art von Menschen fast mit der allgemeingültigen Gewalt eines Naturgesetzes unterjocht.

¹⁵ Man möchte einwenden, Otway sei mehr Mann des Volkes, und als solcher vermöge er eben nicht, den undurchdringlichen Aristokraten zu schildern: Priulis Unfähigkeit, sich zu verstellen, sei weniger charakteristisch für die Literatur von Otways Zeit, als für den Schriftsteller als Individuum. Mir scheint es jedoch, daß jener undurchdringliche (*impassable*) Aristokrat als Produkt der Verstandeskultur erst in der späteren Zeit als Typus in der Literatur auftritt.

¹⁶ Abgesehen vom *Cid*, dessen romantische Farben ein Reflex der spanischen Quelle sind.

Nun wollen wir die mehr individuellen Eigentümlichkeiten einiger Gestalten betrachten, wozu auch das Verhältnis gehört, in dem sie zu einander stehen, um hierauf das Spiel dieser beiden Gruppen von Faktoren in dem Übergang vom Verschwörer zum Verräter zu verfolgen.¹⁷

2. EINZELNE CHARAKTERE

Da nicht nur die Art der Einbildungskraft des Neuro-
mantikers eine ähnliche ist, wie die des shakespeareischen Dichters,
sondern auch Otway schon über seine Zeit hinaus etwas in die
Romantik ragt, so finden wir einige Merkmale welche den eng-
lischen Jaffier sehr nahe zu dem modernen Neurastheniker
bringen, wie wir ihn bei der Darstellung seiner komplizierten
Natur kennen lernten. An Zerfahrenheit gibt der Jaffier Otways
dem Deutschen kaum etwas nach. Noch auf dem Weg zum
Senat, d. h. zum Verrat, möchte er mehr wie einmal umkehren.
Er ist eben fast ganz von Stimmungen abhängig, weil er von
ihnen mit unheimlicher Gewalt erfaßt wird. Mit welcher optimisti-
scher Begeisterung nimmt er doch die Verschwörung auf!

PIERRE:

Rats die in holes and corners, dogs run mad;
Man knows a braver *remedy for sorrow*:
Revenge! the attribute of gods; they stamped it
With their great image on our natures. Die!
Consider well the *cause* that calls upon thee,
And, if thou'rt base enough, die then. Remember
Thy Belvidera suffers; Belvidera!
Die!—damn first!—what! be decently interred
In a church-yard, and mingle thy brave dust
With stinking rogues that rot in dirty winding-sheets,
Surfeit-slain fools, the common dung of the soil!

JAFFIER:

Oh!

PIERRE:

Well said, out with it, swear a little—

¹⁷ Ganz reinlich die zwei genannten Gruppen scheiden, konnte ich nicht, 1) weil kein prinzipieller, sondern nur ein gradueller Unterschied zwischen den beiden Gruppen vorhanden ist, 2) weil sonst die einheitliche Darstellung der Persönlichkeit, besonders bei den Frauen, zu sehr gelitten hätte.

JAFFIER:

Swear!

*By sea and air, by earth, by Heaven and hell,
I will revenge my Belvidera's tears!
Hark thee, my friend: Priuli—is—a senator*

PIERRE:

A dog!

JAFFIER:

Agreed.

PIERRE:

Shoot him!

JAFFIER:

With all my heart. (I, 1.)

Sobald wir ihn aber nachts auf dem Rialto auf Pierre wartend antreffen, ist er ganz trüben Reflexionen unterworfen. Die unheimliche Zeit, die düstere Rialtogegend und das finster ragende Verhängnis umdüstern sein Gemüt:

JAFFIER:

*I'm here; and thus, the shades of night around me,
I look as if all hell were in my heart,
And I in hell. Nay, surely, 'tis so with me;
For every step I tread, methinks some fiend
Knocks at my breast, and bids it not be quiet.
I've heard how desperate wretches, like myself,
Have wandered out at this dead time of night
To meet the foe of mankind in his walk:
Sure I'm so cursed that, though of heaven forsaken,
No minister of darkness cares to tempt me.
Hell! hell! why sleep'st thou? (II, 2.)*

Er ist vor Furcht dem Beten nahe. Als Pierre, der bald kommt, ihm im Laufe der Unterredung Geld gibt, da verschwimmen seine finsternen Phantasieen mit der Wirklichkeit und der Freund erscheint ihm als der höllische Versucher; dann erwähnt Pierre Priuli, und nun ist Jaffier ganz mit Wut erfüllt.

JAFFIER:

I but half wished

To see the devil, and he's here already.

Well!—

What must this buy, rebellion, murder, treason?

Tell me which way I must be damned for this.

PIERRE:

When last we parted, we'd no qualms like these,
But entertained each other's thoughts like men
Whose souls were well acquainted. Is the world
Reformed since our last meeting? What new miracles
Have happened? Has *Priuli's* heart relented?
Can he be honest?

JAFFIER:

*Kind Heaven! let heavy curses
Gall his old age; cramps, aches, rack his bones;
And bitterest disquiet wring his heart;
Oh, let him live till life become his burden!
Let him groan under 't long, linger an age
In the worst agonies and pangs of death,
And find its ease but late!*

PIERRE:

Nay, couldst thou not
As well, my friend, have stretched the curse to all
The senate round, as to one single villain?

JAFFIER:

But curses stick not: *could I kill with cursing,
By Heaven! I know not thirty heads in Venice
Should not be blasted; senators should rot
Like dogs on dunghills; but their wives and daughters
Die of their own diseases. Oh for a curse
To kill with! (II, 2.)*

Nachdem ihm dann Pierre mehr von der Verschwörung mitgeteilt hat, fühlt er sich so gehoben, daß sein Treuschwur in lyrischer Begeisterung aus ihm hervorbricht.

PIERRE:

Swear then!

JAFFIER:

I do, by all those glittering stars,
And yon great ruling planet of the night!
By all good powers above, and ill below!
By love and friendship, dearer than my life!
No power or death shall make me false to thee. (II, 2.)

Und noch eine Minute vorher wünschte er, wie Pierre von Dolchen sprach, einen Freund, der ihn erstäche (II, 2). Alle diese Schwankungen vollziehen sich, ohne daß sich eigentlich an

seiner Kenntnis der Sachlage viel änderte: denn schon am Ende der ersten Szene mit Pierre weiß er, daß eine Verschwörung gegen die Herrschenden geplant wird, und mehr weiß er im Grunde genommen am Ende dieser Szene auch nicht.

Gegenüber Servilius, dem Verstandesmenschen, der in seiner Stellung zu der Verschwörung sich gleich bleibt, bis Valerie durch logische Argumente ihn das Unternehmen in ungünstigem Lichte erblicken läßt, mutet uns der Jaffier Otways ziemlich nervös an. Ganz in dieses Bild paßt auch sein Reflektieren über sein Loos, da wo Handeln oder zum mindesten das Ausdenken von Plänen für späteres Handeln angebracht wäre; so z. B. sagt er, nachdem Pierre versucht hat, ihn für die Verschwörung zu gewinnen:

Tell me why, good Heaven,
Thou madest me what I am, with all the spirit,
Aspiring thoughts, and elegant desires,
That fill the happiest man? Ah, rather why
Didst thou not form me sordid as my fate,
Base-minded, dull, and fit to carry burdens?
Why have I sense to know the curse that's on me?
Is this just dealing, Nature?—Belvidera! (I, 1.)

Immerhin ist dieses Sich-Selbst-Betrachten nicht so innig und typisch mit seinem Wesen verschmolzen wie bei dem modernen Jaffier.¹⁸ Mit dieser weniger starken Selbstanalyse bei Otways Jaffier hängt ein Mangel an Kritik zusammen, der ihn sehr wesentlich von der Gestalt Hofmannsthals unterscheidet. Beispielsweise entspringt aus dieser häufigen Kritiklosigkeit gelegentlich ein durchaus naives Renommieren. Großenteils aus Prahlucht erzählt er seiner Gattin von der Verschwörung (ein Zug, den wir bei Hofmannsthal nicht wieder finden):

JAFFIER:

*I've bound myself by all the strictest sacraments,
Divine and human—*

BELVIDERA:

Speak!

¹⁸ Weshalb ich es auch an dieser Stelle bespreche und nicht in der allgemeinen Darstellung der Psychologie.

JAFFIER:

To kill thy father.

BELVIDERA:

My father!

JAFFIER:

*Nay, the throats of the whole Senate
Shall bleed, my Belvidera: he amongst us
That spares his father, brother, or his friend
Is damned. How rich and beauteous will the face
Of ruin look, when these wide streets run blood,
I and the glorious partners of my fortune
Shouting, and striding o'er the prostrate dead
Still to new waste; whilst thou, far off in safety
Smiling, shalt see the wonders of our daring;
And when night comes, with praise and love receive me! (III, 2.)*

Man fühlt so recht, wie es ihm wohl tut, von seinen großen Taten zu sprechen und seiner Gattin Schauer und Ehrfurcht einzuflößen vor dem furchtbaren Geheimnis, an dem er teilhat.

Bei Hofmannsthal tut Jaffier gelegentlich auch groß, aber nicht so gänzlich unkritisch wie der Mensch der primitiveren Zeit; er ist eben nicht von einer einzigen Idee so zum Bersten voll, daß er nicht mehr an sich halten kann. Auch er prahlt bei seiner Gattin von seinem großen Vorhaben, aber wohlweislich so im allgemeinen, daß sie unmöglich erraten kann, um was es sich handelt; erst als die Furcht ihn packt, verliert er alle Überlegung, alle Selbstkritik, sodaß seine Gattin den Zusammenhang der Verschwörung errät. Bei La Fosse fehlt natürlich ganz das alberne Renommieren; wenn man sich vor etwas in einer geselligen Zeit fürchtet, so ist es, sich lächerlich zu machen, was ja unter gebildeten Menschen die natürliche Folge eines so kindischen Benehmens wäre.

Neben der Kritiklosigkeit des englischen Jaffier und mit dieser zusammenhängend haben wir einen weiteren Zug, der ihn energisch von seinem deutschen Bruder abhebt und der ebenfalls den primitiveren Menschen kennzeichnet. Während wir bei Hofmannsthals Jaffier bezeichnenderweise für den modernen Neurastheniker nur eine erträumte Tapferkeit finden, kann eine impulsive Wallung den Jaffier Otways so stark fassen, daß er

trotz seiner Schwäche bis zu momentanem Mut angeschürt zu werden vermag. Die momentane Tapferkeit bei Otways Jaffier macht sich z. B. bemerkbar, wie sein Widerspruch gereizt wird, als man in der Senatsversammlung ihm mit der Folter droht.

DUKE:

The slave capitulates!

Give him the tortures.

JAFFIER:

That you dare not do;

Your fears won't let you, nor the longing itch
To hear a story which you dread the truth of,—
Truth which the fear of smart shall ne'er get from me.
Cowards are scared with threatenings: boys are whipped
Into confessions: but a steady mind
Acts of itself, ne'er asks the body counsel.
Give him the tortures! Name but such a thing
Again, by Heaven, I'll shut these lips for ever;
Not all your racks, your engines, or your wheels
Shall force a groan away that you may guess at. (IV, 2.)

Der zornige Widerspruchsgeist gibt ihm die Haltung des verzogenen und angstlosen Kindes, dem man sagt "du sollst das nicht tun," und das erwidert: "dann erst recht." Eine stärkere und edlere Wallung von Tapferkeit erhebt ihn, wie er seinen Freund und sich ersticht, ein Zug, den Hofmannsthal bezeichnenderweise ganz wegläßt.

Ebensosehr wie von Hofmannsthals Gestalt wird Otways Jaffier durch die Art seiner Tapferkeit von Servilius geschieden; denn wenn auch La Fosse den Doppelmord als Schluß natürlich beibehält, ja ihm noch ein heroisches Pathos dadurch gibt, daß Servilius nicht mit einer Waffe ein Ende macht, sondern seinen Freund mit in denselben Abgrund reißt, in den Manlius einst die Gallier gestürzt hatte, so ist doch der seelische Untergrund ein ganz anderer. Bei dem Franzosen geschieht die Tat als Ausfluß des ganzen Charakters, nicht als Folge einer augenblicklichen Wallung. La Fosse sucht eben die ganze Figur des Servilius auf den Helden hin zu stilisieren; wenn er nicht immer als Held erscheint, so ist das mehr den äußeren Umständen, als seinem Charakter zuzuschreiben.

Wir haben jetzt die Hauptgestalten der Männer kennen gelernt. Von den Beziehungen unter diesen ist nur das Freundschaftsverhältnis zwischen Pierre und Jaffier, und zwar auf eine für Zeiten und Dramatiker charakteristische Weise, variiert; wir werden daher, andere Beziehungen auslassend, nur dieses einer Untersuchung unterwerfen.

3. FREUNDSCHAFT

In dem englischen Stück besteht eine Liebe von großer Innigkeit zwischen Pierre und Jaffier. Mit zärtlicher Empfindung sagt Jaffier zu Pierre:

O Pierre! wert thou but she,
How I could pull thee down into my heart,
Gaze on thee till my eye-strings cracked with love,
Till all my sinews, with its fire extended,
Fixed me upon the rack of ardent longing!
Then swelling, sighing, raging to be blest,
Come like a panting turtle to thy breast,
On thy soft bosom, hovering, bill and play,
Confess the cause why last I fled away;
Own 'twas a fault, but swear to give it o'er,
And never follow false ambition more. (II, 3.)

Eine fast weibliche Unterwürfigkeit und Hingebung spricht aus der folgenden Stelle. Nachdem Jaffier Pierre seinen Verrat gestanden hat, fährt er fort:

No, thou shalt not force me from thee.
Use me reproachfully, and like a slave;
Tread on me, buffet me, heap wrongs on wrongs
On my poor head; I'll bear it all with patience,
Shall weary out thy most unfriendly cruelty;
Lie at thy feet and kiss them, though they spurn me,
Till, wounded by my sufferings, thou relent,
And raise me to thy arms with dear forgiveness. (IV, 2.)

Und fast noch stärker kommt dies Zärtliche heraus, wenn Jaffier sagt:

My eyes won't lose the sight of thee,
But languish after thine, and ache with gazing. (IV, 2.)

Auch Pierres Worte an Jaffier verraten eine weiche und innige Ergebenheit:

Come forth, thou only good I e'er could boast of. (II, 3.)

Oder er nennt ihn "My all" (II, 3).

Innigkeit der Gefühle, wie sie Jaffier, wie sie Otway mit seinen Freunden verband, wie sie immer blüht in Zeiten der Phantasie und Leidenschaft, kann kaum entstehen in regem geselligen Verkehr; jedenfalls traut sie sich bei einem solchen nicht leicht, sichtbar zu werden; wir finden sie daher in dem klassischen Stück nicht einmal zwischen Mann und Frau, also noch viel weniger zwischen den Freunden. Die Freundschaft ist da konventionell.

Hofmannsthal, den das innige Freundschaftsverhältnis Otways besonders reizt, steigert noch die Wärme desselben; aber während Otway vor allem den schwachen Jaffier als die zärtliche Natur erscheinen läßt—womit nicht gesagt sein soll, daß in ihm die tiefere Freundschaft vorhanden sei—tut Hofmannsthal gerade das Umgekehrte. Pierre, der Starke, ist geradezu in Jaffier verliebt. So bekommt das Verhältnis der beiden etwas Schwüles, wie bei der Liebe zwischen den Geschlechtern.

PIERRE:

Du kennst mich doch. Ich bin nur ein Soldat.
Es ist nicht viel an mir. Erziehung hab' ich
so gut wie keine. Was ich Bess'res, Schön'res
da drinnen hab', daran bist an dem Meisten
du schuld. *Du. Du.* Es kam so, daß du mir
das größte, meiste einmal bist geworden,
in diesen Jahren damals. Damals ging
das Herz mir gegen dieses ganze Leben
zum ersten Male auf. Und damals fand ich
die Aquilina. (S. 44 f.)

Dieses "du, du" mochte schon eine sehr heiße Empfindung anzeigen; dann sagt Pierre, wie er Jaffier von der Verschwörung Mitteilung machen will:

So schwör.

JAFFIER:

Bei was?

Da kann Pierre mit seinen Gefühlen nicht länger an sich halten:

Bei deinem lieben Selbst—

*Schwör nicht! umarme mich! O straf nicht Lügen,
was in mir für dich spricht und jeden Schwur
mich dir erlassen heißt. (S. 52.)*

Hofmannsthal hat hier nicht viel geändert. Bei Otway lautet nämlich die entsprechende Stelle:

PIERRE:

Swear then!

JAFFIER:

I do, by all those glittering stars,
And yon great ruling planet of the night!
By all good powers above, and ill below!
By love and friendship, dearer than my life!
No power or death shall make me false to thee.

PIERRE:

Here we embrace, and I'll unlock my heart. (II, 2.)

Die Änderung ist also nur klein: die Struktur des Satzes ist etwas verschieden, und der Eid wird bei Otway tatsächlich gegeben, während bei Hofmannsthal Pierre, von einer Wallung des Gefühls getrieben, nicht darauf besteht; aber gänzlich ist durch diese kleine Umgestaltung in Handlung und Satzbau bei Hofmannsthal der Empfindungsgehalt gesteigert, nicht in der begrifflichen Formulierung, wohl aber in dem, was unserem Gefühl suggeriert wird. Auch ein ritterlicher Zug kommt in dieses Freundes Liebesverhältnis: Pierre küßt Jaffier die Hand (S. 112), und das in Gegenwart der Aquilina, gleichsam die geistig-sinnliche Liebe zum Freund höher stellend als die Empfindung für sie. Ganz dieser Stimmung entspricht, wenn Pierre wie ein betrogener Liebhaber Jaffier nach dem Verrat mit Huren vergleicht.

Alle diese verliebten, fast sinnlichen Elemente, die Hofmannsthal, der weichlich üppige Neuromantiker, so bezeichnend in

Otways inniges Freundschaftsverhältnis bringt, machen übrigens auch den Zusammenhang der Handlung um so einleuchtender, denn sie erklären, wie Pierre diesen Schwächling zum Mitwisser der Verschwörung machen konnte. Der Neuromantiker betont eben überall das Weichliche, den Mangel des geistigen Knochengerüsts, und dessen Ursachen. Den beiden Dramen der germanischen Dichter gemeinsam ist eine hohe Verehrung von Seiten Pierres für den Freund, ein für romantische Schwärmerei bemerkenswerter Zug. Otways Pierre, der voll von den Instinkten und unbestimmten Sehnsüchten nach etwas Höherem, Edlerem ist, sieht in dem verfeinerten Jaffier sein Ideal. Zu den Verschworenen sagt Pierre, nachdem er sie davon abgebracht hat, Jaffier zu ermorden:

What an eternal blot had stained our glories,
If one, the bravest and the best of men,
Had fallen a sacrifice to rash suspicion!
Butchered by those whose cause he came to cherish!
Oh, could you know him all as I have known him,
How good he is, how just, how true, how brave! (III, 2.)

4. EHE

Hinsichtlich der Beziehungen zwischen den Geschlechtern kommen hier nur die ehelichen Verhältnisse für uns in Betracht, da das Verhältnis von Tochter zu Vater von keinem unserer Dramatiker in besonders charakteristischer Weise dargestellt wurde und Aquilina mit ihrem Liebhaber uns in einem andern Zusammenhang beschäftigen wird. Um aber die ehelichen Beziehungen zu verstehen, müssen wir erst die Gattinnen kennen lernen.

Während Hofmannsthal, der Aristokrat, die sozial Tieferstehenden, besonders die Hauptpersonen unter diesen, Jaffier, Pierre, Renault, bezeichnenderweise verhältnismäßig wenig verändert, ist dies umsomehr bei den Angehörigen der oberen Klassen der Fall. Nicht zum mindesten gilt dies für Belvidera. Wenn er sie auch übereinstimmend mit Otway und dem alten Frauenideal überhaupt, wie wir es von Shakespeare bis Goethe

und tief in das neunzehnte Jahrhundert vorfinden,¹⁹ voll Zärtlichkeit und sublimer Hingabe für den geliebten Mann darstellt, so ist im Gegensatz zu Otway der Stolz und das andere aus ihm entspringende Aristokratengefühl, die Verachtung, mit eigentümlicher Stärke in ihr gezüchtet. Mit welcher intensivem Hohn spricht Belvidera doch von dem entlassenen Diener ihres Hauses, der dem Gatten, wie wir schon gesehen haben, gut bezahlte Spionendienste anbietet. Gewiß, jeder anständige Mensch würde solche Spionendienste verachten, aber nur eine Person, bei der die Verachtung als Ausdrucksform der vornehmen Haltung großgezogen wurde, kann einen so hochmütigen Ekel ausdrücken bei einem sonst milden Charakter.

Auch hat sich die moderne Belvidera wiederum im Gegensatz zu Otway eine selbstbewußte und distinguierte Vornehmheit erhalten. Das zeigt sich gleich zu Anfang in der verhaltenen Verachtung und dem unterdrückten Schmerz bei der rohen Behandlung, die ihr von Seiten des Gerichtsvollziehers zuteil wird. Da diese Art der Vornehmheit häufig in einem wortkargen Wesen zum Ausdruck kommt, so macht sie sich am stärksten durch ein stummes Spiel bemerkbar (die Gebärde ist ja wie die Musik eine Sprache, in welcher man alles ausdrücken darf), so wenn es z. B. heißt: Belvidera "atmet schmerzlich."

Der vergrämte Stolz Belvideras erhält den matten Glanz einer edlen Verfeinerung; und da dieser durch alles Rohe und Gemeine schmerzlich getrübt wird, ist es natürlich, daß Belvidera wie so viele vornehme Naturen das Gemeine zu ignorieren sucht:

Doch wozu

das wissen, da es häßlich ist, und doch
nichts nützt, wenn man es weiß?

Das französische klassische Theater ist der beste Beweis von dieser Art aristokratischer Prüderie. Es ist somit einleuchtend,

¹⁹ Noch in Sudermanns *Blumenboot* sagt Graf Sperner, der Repräsentant des konservativen Deutschlands, zu dem Mädchen, um deren Hand er wirbt: "Ach meine teuerste Thea, das sind angelesene Sachen; nicht wahr, es gibt doch wirklich kein schöneres Recht des Weibes, als zu dienen. Sie werden in der Geschichte meines Hauses eine Reihe wahrhaft edler Frauen finden, die Ihnen vorbildlich sein können." Man vergleiche, wie dieses Zitat mit dem aus Otways Text angeführten (S. 148) übereinstimmt, wie stabil somit ein Ideal der Frau geblieben ist.

daß die neuromantische Belvidera mit ihrer klassischen Schwester manches gemein haben möchte, womit noch zusammenhängt, daß sie als moderne Frau sich wieder mit der Dame des Ancien Régime berührt. Der Typus der französischen Heroine (des Corneille-Schillerschen Frauenideals) wurde eben unter Umständen gezüchtet, die dem, was die heutige Frauenbewegung will, in mancher Hinsicht entsprechen: die französische Aristokratin des Ancien Régime war dem Mann ziemlich gleichgestellt. Im Salon herrschte sie, was nicht wenig bedeutete bei einem Adel, dessen Leben fast in Geselligkeit aufging.²⁰ Und nun streben die Änderungen, die Hofmannsthal an dem Charakter der Belvidera Otways vornimmt, jene energischen stolzen Linien, die bei ihrem aristokratischen Gepräge ihr herbe Schönheit verleihen, fast alle in der Richtung nach einem modernen Frauenideal und bringen sie so jener Gestalt näher, die, wie gesagt, teils schon im Ancien Régime verwirklicht war. Man stelle sich unter Hofmannsthals Belvidera aber ja keine zum Äußersten drängende Pionier-Frau vor. Ihre Umrißlinie behält infolge des sinnlich-weichlichen Naturells von Hofmannsthal immer eine schöne Rundung, auch weil sie, wie die Gestalt von La Fosse, immer die in herrschender Stellung geborene Aristokratin bleibt, bei der das Energische selten mit jener unverschleierte Härte hervortritt; denn sie hatte nicht einen wütenden Kampf um ihre Rechte zu führen.

Ja, das liebevolle, im herkömmlichen Sinne eigentlich "weibliche" Element in Belvideras Charakter wird von Hofmannsthal in einer Hinsicht sogar noch stärker herausgearbeitet, als dies bei Otway der Fall ist. Hofmannsthal zeigt sie uns nämlich zusammen mit den Kindern, für die sie ganz Zärtlichkeit ist; und nun wirkt es sehr fein, daß er ihre energische Seite gerade dem Gatten gegenüber als Ausfluß ihrer Liebe zu den Kindern darstellt, wodurch diese Mischung des Zarten und Herben einen eigen weichen und natürlichen Schmelz erhält. Wie Jaffier in Gegenwart der Kinder lästert, sagt sie: "Antonio, still! nur vor den Kindern still, sie hören Dich" (S. 23). Kein häßlicher

²⁰ Vgl. S. 91.

Schatten soll in diese zarten Gemüter fallen; wie eine Dirne mit ihr zu sprechen sucht, "zieht sie den Knaben an sich, drückt die Köpfe der beiden Kinder eng an sich" (S. 22). Welche Innigkeit, welche Angst vor Befleckung liegt in dieser Gebärde! Mit einer feinen Kunst läßt Hofmannsthal den Charakter Belvideras nie in weicher Süßlichkeit verschwimmen. Von Zeit zu Zeit läßt er uns in der Art, wie wir gerade zeigten, die zielstrebende Unterströmung ihrer Persönlichkeit erkennen, oder er läßt die adelige Art die überschwellende Empfindung in eine stolze Form zurückpressen.

Unter den Linien, die dem Gesicht von Belvidera jenes stolze und sichere Gepräge geben, fehlen nicht die der Beraterin und Freundin des Gatten. Diese machen sie auch zur Verwandten der modernen Frau: Belvidera heißt Jaffier nach Freunden suchen, und sie beschließt, die Kinder zu einer alten Amme zu bringen. Wir sehen, sie ist die Anspornende. Bei Otway wird Belvidera erst tätig in der höchsten Verzweiflung, als der Gatte nur durch Handeln zu retten ist—wiederum sehr charakteristisch für das alte Frauenideal.²¹

Otways Gestalt der Belvidera ist zu zart und weich, um energische Züge aufzuweisen. Auch sie entspricht, wie ihre deutsche und französische Schwester, idealen Forderungen des Schriftstellers, aber in ihr sind Ideale des Bürgertums verkörpert.²² In England hatte das bürgerliche Element weit früher als in den übrigen europäischen Großmächten eine geachtete Stellung gegenüber dem Adel erlangt, die es nie verlor. Otway selbst war aus dem Mittelstand, seine Belvidera hat die Tugenden der bürgerlichen Frau, Demuth, Hingabe; dementsprechend hebt sie

²¹ Man achte wohl darauf, daß ich sage: für das alte *Frauenideal*. Vielleicht existierte die energische Frau früher genau so häufig wie jetzt; aber nicht die Lady Macbeths sind Shakespeares Ideal, sondern die Desdemonen und Ophelien. Wahrscheinlich ist allerdings, daß das Ideal die Entwicklung einer größeren Anzahl von Frauen zu sich hinzog, als dies sonst der Fall gewesen wäre. Dementsprechend finden wir heute, wo die energische, selbständige Frau ein Ideal ist, diese viel häufiger in Literatur und Karrikatur als früher; eben ein Hinweis darauf, daß diese Art von Frau in unserer Zeit typisch geworden ist.

²² Ich setze nicht "Idealgestalten," weil unsere Charaktere nicht wie eine Thekla Wallenstein über der Wirklichkeit schweben, sondern einen höchsten Typus in der Wirklichkeit darstellen.

an ihrer verstorbenen Mutter hervor, als sie zu ihrem Vater spricht:

Yes, your daughter by a mother
Virtuous and noble, faithful to your honour,
Obedient to your will, kind to your wishes,
Dear to your arms. (V, 1.)

Ganz in dieser Richtung strebt auch Belvideras eigenes Wesen, nicht nur gegenüber ihrem Gatten; mit welcher Selbsterniedrigung spricht sie zu ihrem Vater! Sie nennt sich

A wretch, who from the very top of happiness
Am fallen into the lowest depths of misery,
And want your pitying hand to raise me up again. (V, 1.)

Ja, diese Demut steigert sich noch. Sie erzählt, um den Priuli zu veranlassen, für die gefangenen Verschworenen einzutreten, daß ihr Gatte gedroht habe, sie zu töten:

Yes, kill me. When he passed his faith
And covenant against your state and Senate,
He gave me up as hostage for his truth,
With me a dagger, and a dire commission,
Whene'er he failed, to plunge it through this bosom.
I learnt the danger, chose the hour of love
To attempt his heart, and bring it back to honour.
Great love prevailed, and blessed me with success;
He came, confessed, betrayed his dearest friends
For promised mercy. Now they're doomed to suffer,
Galled with remembrance of what then was sworn,
If they are lost, he vows to appease the gods
With this poor life, and make my blood the atonement.

PRIULI:

Heavens!

BELVIDERA:

Think you saw what passed at our last parting;
Think you beheld him like a raging lion,
Pacing the earth, and tearing up his steps,
Fate in his eyes, and roaring with the pain
Of burning fury; think you saw his one hand
Fixed on my throat, whilst the extended other
Grasped a keen threatening dagger; oh! 'twas thus
We last embraced; when, trembling with revenge,
He dragged me to the ground, and at my bosom

Presented horrid death; cried out "My friends!
Where are my friends?" swore, wept, raged, threatened, loved.
(V, 1.)

Die französische und deutsche Belvidera würde sich eher die Zunge ausbeißen, als sich so erniedrigen. Man höre, wie in Hofmannsthals Drama die Tochter den Vater bittet:

BELVIDERA

(*hebt die Hände zu ihm auf. Eine Stille. Steht auf, richtet sich hoch auf*):

Vater!

*Es handelt sich jetzt nicht um mich. Du weißt
von nichts! Du weißt das Ungeheure nicht,
Vater!*

*Sie wollen die Soldaten auf Venedig
loslassen! brennen soll die Stadt! sie wollen
dir an das Leben! allen! dir und allen!
Sie haben Listen: alle Senatoren
mit ihren Frau'n und Kindern wollen sie
erwürgen! die Gefang'nen, die Verbrecher
bekommen Messer in die Hand! sie lassen
die Hölle los auf uns! in jedes Haus:
hier wären sie herein, sie hätten dich
aus deinem Bett gezerrt, sie hätten dich
geschlagen, mit den Piken hätten sie
nach dir gestochen, dich gebunden, ah
mit Stricken, deine Hände! (S. 196 f.)*

Man möchte einwenden, so kann die Belvidera Otways nicht auftreten, denn in dem Stück des Engländers sind im entsprechenden Auftritt die Verschworenen schon gefangen. Aber darin, daß Hofmannsthal seiner Heldin eine Arena gibt, in der sie ihrem Stolz die Zügel schießen lassen kann, liegt eben auch die ihm eigene Auffassung des Frauenideals.

Noch mehr tritt dieser Stolz hervor im Folgenden:

BELVIDERA

(*Sie will seine [Priulis] starr herabhängende Hand küssen, er tritt zurück.
Belvidera mit wunderbarer Gelassenheit*):

*Nein, mein Vater,
ich will nicht die Gelegenheit erschleichen,
die Hände dir zu küssen. (S. 197.)*

Ihr Stolz bäumt sich auf, weil der Vater nicht auf sie hören will:

Nein, mein Vater,
*auch ich bin eine Priuli. Und wenn
 die Welt um uns zusammenstürzt, es bleibt
 doch jeder, was er ist. Und was ich bin,
 das bin ich auch geblieben, lieber Vater,
 in jeder Stunde meines ganzen Lebens,
 in jeder. Und es können keine schlechten
 unwürdigen Kinder sein, die ich zur Welt
 gebracht—obgleich du nie, in sieben Jahren
 niemals! verlangt hast, sie zu sehen. Vater,
 seit ich das Furchtbare vor meinen Augen
 gesehen hab', das Gräßliche, wovon
 auch Tod noch nicht der ärgste Namen ist, seitdem
 versteh' ich das von dir ererbte Blut
 und fühl' es nah dem Herzen geh'n und kommen.
 Mir ist, ich atme eine Luft, die einst
 mit Schauern halb und halb mit Lust die Töchter
 aus unserm Haus gewohnt zu atmen waren.
 (Sie hält inne. Priuli schweigt. Sie richtet sich hoch auf.)
 Es mußte alles kommen, wie es kam,
 mein Vater: weil ich deine Tochter bin,
 war mir's unmöglich, halb zu sein und feige. (S. 197 f.)*

Wie bewußt sie sich ihres Herrenblutes ist!—Und dann versucht sie, für ihren Gatten zu flehen:

Nicht wahr, jetzt ist er dein Sohn, mein Vater?

Das Flehen wird noch autoritativer:

Und du stehst hier—so ruf doch deine Leute! (S. 202.)

Bei dem Franzosen wird diese Szene nur erzählt. La Fosse hätte wohl kaum die Kraft des Temperaments gehabt, um die Vornehmheit seiner Heldin unter so peinlichen Umständen zu wahren. Allerdings mag ihn auch der Zwang der örtlichen Einheit zur Weglassung dieser Szene veranlaßt haben. Man möchte gegen die Behauptung, das Weglassen dieser Szene geschehe aus mangelnder poetischer Kraft, einwenden, daß La Fosse doch seiner Heldin den weit peinlicheren Auftritt auferlege, in welchem der Gatte sie zu ermorden sucht. Gewiß, aber bei diesem dem Franzosen gar nicht gedemütigt; im Gegenteil, sie bleibt Zusammenstoß konnte man leicht abhelfen: Valerie wird bei

fast vollständig Herrin. Das Drohen mit dem Dolch ist hier eigentlich nur, wie wir schon früher sagten, rednerische Phrase.

Valerie ist im Gegensatz zu den germanischen Belvideren durchaus Heroine; Heroine wie die Amazonen der darstellenden Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die nie Anstand, Würde, schönen Faltenwurf, edle Rundung des Armes vergessen, selbst wenn sie ein Schwert schwingen. Mit welchem herrischem Willen sagt sie im Hinblick auf den Gatten zu ihrer Vertrauten: "avant qu'il parte il faut qu'il m'éclaircisse" (S. 45). Nun—das war vor der Dienerin; vor dem römischen Helden wird sie schon etwas weniger autoritativ auftreten.

SERVILIUS:

Qu'entends-je, Valérie? est-ce à moi que s'adresse
Ce reproche odieux que fait votre tendresse?
Est-ce moi dont l'hymen a glacé les ardeurs?
Suis-je enfin ce rebelle insensible à vos pleurs?

VALERIE:

Non, vous ne l'êtes plus: lorsque je vous écoute,
Je ne puis plus sur vous conserver aucun doute;
Votre aspect rend le calme à mon coeur agité;
Mais, pour n'abuser pas de ma facilité
Donnez-moi des raisons qui puissent vous défendre
Quand je ne pourrai plus vous voir ni vous entendre.
Tout prêt à me quitter ne me déguisez rien;
Dites-moi. . . . (III, 2.)

Man erkennt die *femme du monde*, die gewohnt ist, die Männer ihre Capricen sofort ausführen zu sehen, die immer so handelt, wie bei uns nur eine Schönheit es vermag. Ja, sie verrät sogar ohne die Zustimmung des Gatten die Verschwörung; und zwar so, wie wir ihren Charakter sonst kennen, nicht infolge eines plötzlichen Impulses, sondern nach reiflicher Überlegung. Ganz in dieses Bild paßt ihre selbstbewußte Tapferkeit: wenn mein Vater stirbt, so sterbe ich mit ihm. Selbstbewußtsein und Stolz, die bei ihr, wie so häufig, mit einander verbunden sind, erzeugen jene andere Aristokratentugend, das Ehrgefühl. Im Hinblick auf den Verrat sagt sie: "Mais l'honneur, le devoir, la pitié l'auto-

rise'' (S. 60). Wir sehen, die Ehre kommt bei ihr an erster Stelle. Trotz dieser Herbheit finden wir Valerie einmal fast sentimental:

Eh bien! pourquoi, seigneur, ces transports, ces injures?
S'il ne faut que mon sang pour calmer ses murmures,
Vous l'ai-je refusé? n'est-il pas tout à vous?
Je puis souffrir la mort, mais non votre courroux.
Immolez sans fureur une tendre victime:
Que ce soit seulement un effort magnanime!
En me perçant le coeur ne me hâissez pas;
Plaignez-le au moins ce coeur qui jusques au trépas
Vous aima, ne périt par votre main sévère
Que pour avoir sauvé ma patrie et mon père.

Servilius erwidert:

Eh bien! c'est donc à toi qu'il faut que je m'adesso.
Par tout ce que pour toi mon coeur sent de tendresse,
Par tes yeux, par tes pleurs, dont le pouvoir charmant
Sait si bien dérober le crime au châiment,
En faveur d'un ami montre encore ta puissance;
Et tandis que je vais parler en sa défense,
Avant que le sénat ait pu rien arrêter,
A ton père cruel, va, cours te présenter:
Tombe, pleure à ses pieds; fais à ce coeur rebelle
Sentir pour nos malheurs une pitié nouvelle;
Que par lui du sénat s'appaise le courroux;
Qu'enfin Manlius vive, ou nous périrons tous. (IV, 9.)

Diese Verse bringen schon eine Ahnung tränenlüsterner Stimmung wie einen Vorboten Marivaux'. Sie sind fast wörtlich von Otway übernommen; aber bei Otway haben wir ein inniges und zärtliches Verhältnis zwischen den Gatten, auch stehen deren Gefühle nie unter dem geringsten Zwang; es kommt hier nirgends ein Prunken mit einem schönen Gefühle heraus; bei Otway finden wir eben jene Art weicher Rührung, wie sie in der Shakespeareschen Zeit nicht selten war:

JAFFIER:

No, Belvidera; when we parted last,
I gave this dagger with thee as in trust
To be thy portion, if I e'er proved false.
On such condition was my truth believed;
But now 'tis forfeited, and must be paid for.

(Offers to stab her again)

BELVIDERA:

Oh, mercy! *(Kneeling.)*

JAFFIER:

Nay, no struggling,

BELVIDERA:

Now then kill me;

(Leaps upon his neck and kisses him.)

While thus I cling about thy cruel neck,

Kiss thy revengeful lips, and die in joys

Greater than any I can guess hereafter. (IV, 2.)

Das Gezierte an den Worten des französischen Stückes (nicht des Schriftstellers als Individuum, sondern der Zeit, in der er lebt und darstellt) wird uns besonders klar, wenn wir den Untergang der Heldin des französischen und des englischen Stückes vergleichen. Belvideras zartes Gemüt ist durch all die furchtbaren Erregungen zerrüttet, und in diesem Zustand völliger Gebrochenheit erscheinen ihr die Geister Jaffiers und Pierres.

BELVIDERA:

Ha, look there!

My husband bloody, and his friend too! Murder!

Who has done this? speak to me, thou sad vision;

(Ghosts sink)

On these poor trembling knees I beg it. Vanished!—

Here they went down. Oh, I'll dig, dig the den up.

You shan't delude me thus. Ho, Jaffier, Jaffier,

Peep up and give me but a look. I have him!

I've got him, father: oh, now how I'll snuggle him!

My love! my dear! my blessing! help me! help me!

They've hold on me, and drag me to the bottom.

Nay—now they pull so hard—farewell! (V, 4.)

Daß ein so sanftes Gemüt, in Tränen zerfließend, ihren Vater um Gnade anflehen möchte, ist völlig natürlich; aber man stelle sich eine Heroine wie Valerie ihrem Vater zu Füßen vor, mit schluchzender Stimme flehend, die Tränen zurückschnupfend, eine Heroine, die einen Moment, ehe sie sich mit dem Dolch ersticht, sich eine kurze und edle Leichenrede hält:

Eh bien! C'en est donc fait, ô fortune inhumaine!
 Et je serois encor le jouet de ta haine?
 Mais contre les rigueurs que tu m'as fait prévoir
 J'ai su secrètement armer mon désespoir,
 et je vais, malgré toi, par ce coup favorable
 Finir tous tes projets contre une misérable.
 (elle se poignarde). (V, 8.)

Gewiß, so wie sie stirbt, möchte sie auch weinen, etwa wie ein Friedhofsengel, der wohl weiß, daß er an einem öffentlichen Platze steht.

Hofmannsthal erläßt uns diese Art der Rührung: das moderne Deutschland mit seiner Herrenmoral, seinem brutalen Protzertum, seinem Welthandel und seiner Weltpolitik, seinen gehässigen Parteikämpfen, der Frauenbewegung, dem kräftig umsichgreifenden Sport, und dem durch den militärisch-rücksichtslosen Drill der männlichen Jugend jedweden Standes gezüchteten Draufgängertum, das Deutschland, das Hebbel und C. F. Meyer schätzen gelernt hat, das statt der *Fliegenden Blätter* und *Gartenlaube* die *Jugend* und den *Simplizissimus* liest—ist endlich die Sentimentalität des vorherigen Geschlechtes überdrüssig geworden.²³

Mit der Auffassung der Gattin hängt die Darstellung des Liebesverhältnisses zwischen Mann und Weib eng zusammen: die Belvideren von Hofmannsthal und Otway lieben ihre Gatten mehr als diese sie. Bei Valerie und Servilius ist das gerade umgekehrt.

Wie äußert sich nun die Liebe der deutschen Belvidera im Einzelnen gegenüber ihrem Gatten? Mit einer fast wilden Leidenschaft möchte sie sich für ihn aufopfern:

. . . . und wenn mich die Vernunft
 verlasse und mein Sinn zerrüttet würde,
 so kämen Stunden, wo mein Herz sich los
 aus allem Wahnsinn machte, und zu dir
 käm' ich gekrochen, und wär' nackte Erde
 dein Bette, machte ich aus diesem Arm

²³ Diese antisentimentale Bewegung ist allerdings nicht spezifisch deutsch—ich erinnere an den Erfolg Ibsens, Shaws und Nietzsches in den meisten Kulturländern—sondern fast möchte ich sagen, europäisch; aber sie erreicht in Deutschland infolge der besprochenen wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse einen Höhepunkt.

*ein Kissen dir. Und wenn du finster lägest,
schwer atmend, bittre Not auf deiner Brust,
so hauchte ich auf meinen Knie'n zu dir
mein ganzes Ich in dich, gleich einem Balsam,
bis daß du schliefest, und dann hätt' ich dich
in meinem Schoß, und dankte uns'ren Göttern
und wachte bis zum Morgen über dir. (S. 23.)*

Und mit welch' zartfühlender Liebe sucht sie seine Schwächen zu verteidigen oder sie zu verbergen! So sagt sie zu ihrem Vater:

*Habt Mitleid, sagt ihm nicht, daß ich mit euch
davon zu sprechen anfang; denn um alles
fürcht ich ihn, wenn er zürnt, doch nicht um meiner,
um seiner willen, denn der Zorn zerrüttet
sein edles Wesen. (S. 152.)*

Andere würden vermutlich urteilen, Jaffier sei so wenig Herr seiner selbst, daß er seinen Zorn nicht beherrschen könne, und wenn sein Zorn ihn erfasse, komme seine ganze Gemeinheit zum Vorschein.

Die Belvidera Otways, die in weniger guter Kinderstube gewesen sein möchte, als ihre moderne Schwester, liebt sogar in des Gatten Wut etwas Erhabenes; vielleicht liegt das aber auch daran, daß in der primitiveren Zeit der Zorn überhaupt als Sporn des Mutes eine gewisse Achtung genoß. Allerdings müssen wir bei der verschiedenen Beurteilung der Wutanfälle des Gatten im deutschen und englischen Drama noch in Betracht ziehen, daß Hofmannsthal einen weit haltloseren Stimmungsmenschen schildert als dies Otway tut; einen Nervösen, welcher in der Ohnmacht gegen die Mächte in seiner Brust mit seinen Zähnen gegen den Himmel bleckt.

Die große Schwäche des modernen Jaffier im Verein mit der Haltung der Gattin gegenüber derselben stützt wiederum die Anschauung, daß Hofmannsthals Belvidera eine Verwandte jener starken modernen Frauen ist; denn solche starke Naturen verlieben sich, wenn überhaupt, gar leicht in die Schwäche eines Mannes—eines Mannes, der häufig gerade infolge seiner Schwäche Egoist ist und somit weniger für die Frau übrig hat.²⁴

²⁴ Vgl. Bernard Shaw's *Candida*.

Bei der französischen Rationalistin der klassizistischen Zeit ist nun weder die selbst-betrügerisch idealisierende Liebe der englischen Belvidera, noch die Liebe zur Schwäche der deutschen wahrscheinlich. Besonders klar ergibt sich der Grund hierfür aus der Analyse des Corneilleschen Dramas. Da wird die Liebe von der Vernunft geleitet, und da nach der Ansicht jener Zeiten die Vernunft immer das Gute will, so ist natürlich, daß die Liebe durch die Tugend erweckt wird. Ein Schwächling kann somit kaum Gegenstand der Liebe werden, denn das sich selbst täuschende Idealisieren der Gestalt ist bei einer von Vernunft geleiteten Person nicht anzunehmen. Valerie gehört durchaus zu diesem Frauentypus. So sagt sie über sich selbst zu Servilius:

Eh! que pouvez-vous craindre? Ah! connoissez-moi mieux,
Et que mon sexe ici ne trompe point vos yeux.
Ne me regardez point comme une âme commune,
Qu'étonne le péril, qu'un secret importune,
Mais comme la moitié d'un héros, d'un Romain,
Comme un fidèle ami reçu dans votre sein,
Qui sut depuis long-temps, par une heureuse étude,
De toutes vos vertus s'y faire une habitude,
D'un zèle généreux, du mépris de la mort,
D'une foi toujours ferme en l'un et l'autre sort.
Mon cœur peut désormais tout ce que peut le vôtre;
Et de quoi que le ciel menace l'un et l'autre,
Pour vous je puis sans peine en braver tous les coups,
Ou bien les partager, s'il le faut, avec vous. (III, 2.)

Das erinnert an das ethische Pathos des großen Corneille. Der Vernunft einer solchen Gestalt muß natürlich das Heroische lebenswert erscheinen. In der Tat finden wir, daß Valerie einen Helden liebt, der reichlich ausgestattet ist mit den üblichen das Heldentum begleitenden Tugenden.

Werden wir aber bei einer Rationalistin und Dame der Gesellschaft, und zwar der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, deren Innenleben durch tausenderlei kleine Rücksichten, kleine Pflichten, gesellschaftlichen Schnickschnack zersplittert ist,²⁵ jene Innigkeit des Gefühls der germanischen Belvideren bemerken?

²⁵ Bezeichnend dafür, wie wenig der französische Klassizismus das innige "Hangen und Bängen" der Liebe kennt, ist, daß in einem französischen Anhang zu dem Drama von La Fosse es heißt: "Jamais

Nun, wir finden eine vom Verstand gemäßigte Liebe; da diese mit der selbstbewußten Anmut der *femme du monde* verbunden ist, so ist Valerie kokett gegen ihren Gatten, wo Belvidera innig ist. Bei einer solchen Frau ist es schon möglich (aber durchaus nicht nötig, wie einige von Racines Heldinnen beweisen), daß sie mehr Leidenschaft einflößt als gibt.

5. DER ÜBERGANG VOM VERSCHWÖRER ZUM VERRÄTER

Bei Menschen, deren Impulse nicht durch einen kritischen Verstand gestört werden, sind meist rasche Übergänge zu oft ganz entgegengesetzten Standpunkten vorhanden. Dementsprechend finden wir Otways Verräter Jaffier in einer Szene noch ganz auf Seiten der Verschworenen, dann sehen wir ihn einen Moment schwanken auf die Enthüllung hin, daß einer von diesen versucht habe, seine Gattin zu schänden, und beim nächsten Auftreten ist er schon auf dem Wege zum Senat, um diesem von der Verschwörung Mitteilung zu machen. Das Bezeichnende dabei ist, daß wir ihn nur kurz schwanken sehen, daß keine Steigerung in seiner Unschlüssigkeit vorhanden ist.

Ganz anders der Verräter von La Fosse, Servilius. Frankreichs höfische Kunst liebt das Spiel eines argumentierenden Verstandes, der Zeit braucht, um seine Argumente zu durchdenken—ein Zug, dem wir sogar schon bei Chrestiens de Troyes begegnen. Das Publikum ist feinfühlig, besonders seit Racine, man will nicht das Plötzliche, Schritt für Schritt zeigt uns La Fosse, wie aus einem begeisterten Verschworenen "fast" ein Verräter wird.

Im Hinblick auf die Verschwörung sagt Servilius am Anfang des Stückes:

Non, non, Manlius, non; je fais les mêmes vœux;
J'écoute avec transport ton dessein généreux,
Et je tire ce fruit des malheurs de ma vie
Qu'ils sauront à mon zèle ajouter ma furie.

l'amour conjugal n'a été peint d'une manière plus touchante;" und wohlgemerkt steht das in einer Ausgabe von 1803, wurde also zu einer Zeit geschrieben, in der man den ganzen Klassizismus schon einigermaßen überblicken konnte. Natürlich wird als bestes Beispiel für diese Innigkeit ein Vers angegeben, den La Fosse wörtlich von Otway übernahm.

Commande seulement. Sur qui de ces ingrats
Doit éclater d'abord la fureur de mon bras?
Faut-il qu'avec ma suite, affrontant leurs cohortes,
Du sénat, en plein jour, j'aïlle briser les portes,
Ou renverser sur eux leurs palais embrasés?
Tu vois à t'obéir tous mes vœux disposés.' (II, 1.)

Seine Begeisterung für die Verschwörung ist nicht erheuchelt, denn etwas später sagt er zu sich selbst:

*Oui, sénat, ton orgueil va tomber sous mes coups,
Et je viens de choisir le poste où ma furie. . . .* (III, 2.)

Wir können uns auf seine Worte verlassen, denn gegen sich selbst muß Servilius als Verstandesmensch aufrichtig sein. Nun tritt die Gattin, Valerie, auf, und errät das Komplott. Ihr gegenüber wird er schon etwas kleinlaut; er entschuldigt sich schon beinahe wegen seines Vorhabens, ist sich also der Gerechtigkeit seiner Sache nicht mehr so unbedingt bewußt:

*Vous jugez mal de moi. Je cherche, Valérie.
Moins à venger mes maux qu'à sauver ma patrie:
Ce n'est point pour la perdre un sanglant attentat;
Je verse un mauvais sang pour en purger l'état.* (III, 2.)

Nun, vielleicht, daß Servilius als Mann von Welt sich in Gegenwart der Gattin verstellt, ihre Gefühle schon—aber jetzt folgt ein Monolog, in dem er sich selbst gegenüber zugibt, daß seine Gesinnung sich verändert hat:

*Et que craindre, après tout, d'un cœur tel que le sien?
Mais n'ai-je rien moi-même à soupçonner du mien?
Quel trouble, en l'écoutant, quelle pitié soudaine
Pour nos tyrans proscrits vient d'ébranler ma haine!
Qui? moi? je douterais d'un si juste courroux?* (III, 3.)

Der Umschwung in der Gesinnung wird so stark in ihm, daß in einer Unterredung mit Manlius, dem Haupt der Verschwörung, und Rutile, einem Mitverschwörer, er wohl seine Worte, aber nicht mehr seine Gesichtszüge ganz in der Gewalt behält. Rutile sagt hierüber nachher zu Manlius:

*Je vous l'avois prédit:
Tandis qu'il m'écoutoit, rêveur, triste, interdit,
Les yeux mal assurés, il m' a trop fait connoître
Un repentir secret dont il n'est pas le maître:
L'horreur de Rome en feu l'a fait frémir d'effroi.* (III, 6.)

Wie wir Servilius dann wieder allein treffen, bricht die ganze Heftigkeit des innern Konflikts aus ihm heraus.

Où m'égaré-je? où suis-je? et quel désordre extrême
 Guide au hasard mes pas, et m'arrache à moi-même?
 Quel changement subit! ô vengeance! ô courroux!
 A mes lâches remords m'abandonnerez-vous?
 N'est-ce donc qu'à souffrir qu'éclate ma constance?
 Et faut-il que je tremble à punir qui m'offense?
 Mais mon courage en vain tâche à se raffermir;
 Ah! si le seul récit m'a pu faire frémir,
 Quel serai-je, grands dieux, au spectacle terrible
 De tout ce qui peut rendre une vengeance horrible? (IV, 1.)

Und nun kommt Valerie nochmals und überzeugt ihn fast ganz von der Ungerechtigkeit seines Vorhabens, indem sie zuerst mit ethischen Überlegungen ficht und, als sie ihn so noch mehr ins Schwanken gebracht hat, seine Liebe zu ihr anruft, der er als französischer Seigneur *kaum* widerstehen kann:

SERVILIUS:

Je pourrais d'un ami trahir tous les bienfaits?

VALERIE:

Avez-vous quelque ami plus cher que Valérie?

SERVILIUS:

Non; votre amour suffit au bonheur de ma vie;

Vous seule remplissez tous les vœux de mon cœur. (IV, 2.)

Allerdings macht nun Valerie eine weitere Umstimmung dadurch überflüssig, daß sie ihm mitteilt, sie habe die Verschwörung schon verraten. Immerhin sehen wir hier eine von jenen sachten psychischen Entwicklungen, wie sie Racine mit Genie und Marivaux mit Virtuosität wiedergab.

Auch Hofmannsthal hat die scheinbare Lücke ausgefüllt, die Otway in der Verschiebung der Beweggründe Jaffiers läßt, und markiert mit einem noch weit empfindlicheren Zeiger als der Franzose jedes geringste Erzittern der haltlosen Seele seines Jaffier; und doch zeichnet Hofmannsthal impulsive Naturen, und, wie wir schon gesagt haben, sind plötzliche Übergänge in Gefühl und Haltung bei diesen die Regel. Hofmannsthals Jaffier macht

hierin, wie schon aus früheren Abschnitten hervorgeht, eine Ausnahme; er ist ein moderner Mensch, daher haben wir bei ihm einen sehr allmählichen Übergang zum Handeln—wenn man eine Bewegung, die eigentlich nur von einem fremden Willen übertragen wird, so nennen darf. Schritt für Schritt zeigt uns nun Hofmannsthal, wie dieser Schwächling zum Verrat geführt wird. Nachdem Jaffier erfahren hat, daß Renault versuchte, seine Gattin zu schänden, schaut er mit seinem innern Auge jenen aufs Rad geflochten; hier lauert schon bei ihm der Hintergedanke: so käme es, wenn ich die Verschwörung verriete! Denn mitten in seiner Vision vom gefolterten Renault hält er inne; "sein Gesicht verändert sich furchtbar," weil ihm plötzlich der Verstand sagt, daß die Rache unmöglich ist, da ja (wie er selbst ausspricht) sein Schicksal mit dem Renaults verbunden ist. Wie aber etwas später Belvidera, den Zusammenhang der Verschwörung erratend, ihn zum Verrat zu veranlassen sucht, widerstrebt er zuerst leidenschaftlich, ist also wieder ganz von der Idee des Treubruches abgekommen. Er hält ihr und sich Visionen des Sieges vor Augen, ihre Phantasie erwidert mit Gesichtern des Untergangs; da entblößt er die Zähne vor Zorn—vermutlich wird er nur darum so wütend, weil er fühlt, daß sie stärkere Argumente hat als er—und erwidert mit der Nervösen eigentümlichen leidenschaftlichen Gereiztheit: "Du lügst!" Das folgende "ich will nicht hören" deutet noch mehr die wiederaufkommende Angst an vor dem drohenden Schicksal, die Furcht vor der eigenen Schwäche, die der Verstand zu betäuben sucht; dann siegen schließlich Belvideras düstere Gespenster der Einbildungskraft; mit einer "gräßlichen Veränderung" verfällt er in einen ganz ähnlichen Ton wie sie, oder vielmehr es drängt sich ihm ihr pessimistischer Ton *suggestiv* auf. Damit ist er aber noch nicht zum Verräter gemacht; er sieht den Tod vor sich, aber der die Phantasie wieder leitende Verstand sucht ihn aufzurichten, indem er das Ende so wenig abstoßend wie möglich ausmalt. Er ist jedoch aufs stärkste erschüttert, und nun zeigt ihm Belvidera die Möglichkeit, dem Tode zu entfliehen. Er erwidert: "Ich will nicht, daß du zu mir sprichst." Der sanfte Rhythmus dieser

Worte zeigt schon eine weit weniger heftige Gegnerschaft als der zweimalige leidenschaftlich zuckende Aufschrei "du lügst"; aber Jaffier *gefällt* sich in der Rolle dessen, der den Tod mit seinen Brüdern teilt, und das gibt Belvidera eine neue Handhabe: "Der (Renault) heute Nacht war auch dein Bruder?" Jaffier schreit auf, sie hat ihn getroffen. Das folgende "ich will das Bild (des Schändungsversuches) nicht sehen" ist wohl schon ein dem Flehen naher Ton, und der Todesgedanke erstarkt in ihm: "Ja, sterben, und dann ist all dies Furchtbare vorbei!" Aber Belvidera läßt diese Stimmung keine Macht über ihn gewinnen. Mit einem starren "dieser (Renault) ist auch dein Bruder" ruft sie seine Wut zurück, er will Renault ein Messer in den Rücken stoßen, er will es den andern sagen. Belvidera: "Den andern?" Sie erregt in ihm den Verdacht, als hätten die andern vielleicht von dem Schändungsversuch gewußt; gierig erfaßt die Sophistik der Lebenslust diesen Vorwand: "Wie sie auf mich grinsten! . . . wir wollen leben, nur leben." Er habe ein Recht zu leben, das Schicksal sei ungerecht gegen ihn, er wolle nicht mit dem Beleidiger seiner Frau zur Hölle fahren. Wir sind nun schon ein gutes Stück dem Verrat näher. Belvidera setzt alle Kraft ein, sie betont die Idee des Lebens; sowie er aber ihren Willen, ihn zu leiten, merkt, *ihren* Willen, an deren Gehorsam er gewöhnt ist, wird sein Widerspruchsgeist von den bessern Motiven wieder erregt, auch schämt er sich wohl, von einem Weib geführt zu werden; er sei nicht schwach, sucht er zu entgegnen, aber der von der Verzweiflung und Liebe geschärfte Intellekt Belvideras weiß immer neue Triebfedern in ihm in Bewegung zu setzen: sie werden alle glücklich sein, man wird Jaffier als Retter verehren. Aber wieder kommt die Idee, er wolle nicht von einem Weibe geleitet sein, und sie erregt in ihm den Verdacht, daß Belvidera ihn nur der Senatoren wegen zum Verrat zu bringen suche; aber doch ist er schon so mürbe gemacht, daß die Gattin dieses letzte Aufflackern des Willens mit dem Todesgedanken wieder auszulöschen vermag, und nun ist er um so empfänglicher für einen neuen Beweggrund, den Belvidera erfindet: nur durch den Verrat könne sein Freund, sein

Pierre, gerettet werden, Pierre werde ihm schließlich den Verrat danken. Sie zieht ihn gegen die Tür, die zum Verrat führt; er meint, er trete auf die Leiber Gefolterter, die seine Freunde waren. Nun aber wirkt die Gattin nochmals auf seine gekränkte Sinnlichkeit: sie drückt sich gegen die Tür, ähnlich wie sie vor Renault ausgewichen sein mag, und erinnert Jaffier an die Szene in der Nacht. Mit einem vielsagenden "Schließ auf!" wird der Eingang zum Verrat geöffnet; der Akt endet mit den bedeutungsvollen Worten: "Sie sind auf der Schwelle. Sie sind hinaus. Die Tür fällt hinter ihnen ins Schloß."

Ein Punkt sei noch an diesem Übergang als für den modernen Romantiker besonders bezeichnend hervorgehoben. Hofmannsthal stellt die sexuelle Sinnlichkeit aufs beharrlichste als die Ursache zum Verrat hin. Das Bild des Schändungsversuches ist die Qualvorstellung, die Jaffier zum Äußersten treibt. Das Geschlechtliche ist eben der Gegenstand, der Hofmannsthal vor allem fasziniert. Er wählt einen Stoff, der dieses Element schon stark eingesogen hat, und durchtränkt ihn nun ganz damit; es genügt ihm nicht, den Verrat noch viel klarer darauf zu gründen, als dies Otway tut—nein, er macht überhaupt die Sinnlichkeit zur Basis der einzigen Impulse, die Jaffier zum selbständigen Handeln bringen können. Wie Jaffier zuerst von dem Verbrechen Renaults gegen seine Frau hört, springt er auf, um diesen zu suchen und zu töten. Er wird hievon nur dadurch abgehalten, daß er erfährt, er werde den Alten jetzt doch nicht finden, weil er nicht zu Hause sei. In der pruden französischen Tragödie fehlt natürlich das sinnliche Motiv ganz.

Wir haben nun die seelischen Vorgänge in den Hauptpersonen hinsichtlich allgemeiner wie individueller Mächte kennen gelernt und das Spiel dieser Componenten an einem Beispiel verfolgt; jetzt wollen wir sehen, was für Folgerungen bezüglich allgemeiner Normen der Ethik und Sitte sich aus diesem Stoff ergeben für unsere verschiedenen Gruppen von Menschen.

6. MOTIVE DES HANDELNS: NORMEN UND TRIEBE; GEWISSEN; ANSTAND

Die Geselligkeit der Zeit des nach-Corneilleschen Klassizismus hat auch ihre Folgen für die moralischen Begriffe. Die ehemals unbändigen Großen des Reiches, gezähmt teils durch Aderlaß, teils durch die Mode, sind in einen schmiegsamen Hof- und Salonadel verwandelt. Ihnen sagt eine Sittlichkeit des Nutzens zu, eine Sittlichkeit, die jene Triebe unterdrückt, welche die Beziehungen zu unsern Mitmenschen stören, die aber nicht mit einem unduldsamen und kategorischen "du sollst" in der Art Kants oder auch Corneilles an uns herantritt. Dementsprechend finden wir beispielsweise in unserm Stück bei Valerie die Ansicht: ein Versprechen ist nichts Heiliges an sich; falls durch das Festhalten daran schlimme Folgen entstehen können für die Gemeinschaft, ist es natürlich, es zu brechen—also ein Standpunkt, der dem Kantischen genau entgegengesetzt ist:

Est-ce un crime de rompre un serment téméraire
qu'a dicté la fureur, que le *crime a fait faire*?" (IV, 2.)

Le crime gegen den Staat hebt das Versprechen auf. Kein Gedanke daran, daß im Versprechen etwas an sich Heiliges sein könne. Ganz dementsprechend gehört die Vaterlandsliebe mit zu den stärksten Motiven, die auf einzelne der Personen im französischen Stück wirken. Natürlich werden bei dieser sozialen Moral die selbstischen Triebfedern nicht ganz ausgeschaltet; aber wo sie sichtbar werden, ist es meist in gemilderter oder gefälliger Form, so daß sie gar nicht mehr allzu egoistisch erscheinen: so appelliert Valerie beispielsweise bei der Überredung zum Verrat zuerst an die Ruhmbegierde des Gatten, also an ein selbstisches Motiv, das aber häufig und ganz besonders in unserm Fall für die Gesellschaft günstig ist, somit auch einen gewissen überpersönlichen Wert hat. Dann sucht sie sein Mitleid zu erregen, also auf ein Motiv zu wirken, in dem das Selbstische schon so sehr verfeinert ist, daß es von vielen als ethischer Trieb

betrachtet wird—ein Zeichen, wie weit man sich schon von Corneille entfernt hat in der Richtung nach dem weicheren *sozialen Menschen* hin.

Auf Mitleid und Ruhmsucht bemüht sich auch Otways Belvidera einzuwirken; aber während Valerie einen tiefen Eindruck auf ihren Gatten macht mit ihren Argumenten, hätte Belvidera ebensowohl in den Wind reden können. Man möchte hier einwenden, daß Belvidera allerdings mit ihren allgemeinen Normen keinen Eindruck auf Jaffier mache, aber nur deshalb, weil er, wie aus seiner Antwort hervorgehe, von einer andern Auffassung der *Tugend* und *Ehre* beherrscht werde, also auch von durchaus allgemeinen Motiven. Dagegen läßt sich erwidern, daß das, was er da von Tugend und Ehre spricht, nur leeres Gerede ist: nachdem nämlich die edle Rhetorik in die Luft verschossen ist, kommt Belvidera mit einer Triebfeder, die in einen noch engeren Kreis fällt, als die Liebe zum Freund, und diese erschüttert ihn ganz anders als die Beweisgründe der Pflicht.

BELVIDERA:

O inconstant man!

How will you promise! how will you deceive!
Do, return back, replace me in my bondage;
Tell all thy friends how dangerously thou lovest me;
And let thy dagger do its bloody office.
O, that kind dagger, Jaffier, how 'twill look
Stuck through my heart, drenched in my blood to th' hilts!
Whilst these poor dying eyes shall with their tears
No more torment thee;—then thou wilt be free. (IV, 1.)

Und wie das noch nicht völlig genügt, appelliert sie an eine bei ihm noch egoistischere Leidenschaft, die eifersüchtige Sinnlichkeit:

Or if thou think'st it nobler, let me live
Till I'm a victim to the hateful lust
Of that infernal devil, that old fiend
That's damned himself, and would undo mankind.
Last night, my love!

JAFFIER:

Name, name it not again;
It shows a beastly image to my fancy,
Will wake me into madness. O, the villain

That durst approach such purity as thine
 On terms so vile! Destruction, swift destruction
 Fall on my coward head, and make my name
 The common scorn of fools, if I forgive him!
 If I forgive him, if I not revenge
 With utmost rage, and most unstaying fury,
 Thy suff'ring, thou dear darling of my life. (IV, 1.)

Ganz dem geringen Einfluß abstrakter Motive entspricht auch die Art, wie Pierre auf seinen Freund zu wirken sucht:

PIERRE:

Nay, 'tis a cause thou wilt be fond of, Jaffier:
 For it is founded on the noblest basis—
 Our *liberties*, our natural inheritance;
 There's no religion, no hypocrisy in't;
 We'll do the business, and ne'er fast and pray for 't:
 Openly act a deed the world shall gaze
 With wonder at, and envy when 'tis done. (II, 2.)

Pierre spricht wie auch Belvidera von etwas Abstraktem, der Freiheit, aber man stelle sich darunter ja nicht ein reines Menschheitsideal vor; ganz persönliche, greifbare Freiheiten sind es, mit denen er Jaffier zu verlocken sucht. Das heißt, er soll die Freiheit haben, sich an Priuli zu rächen und ein Vermögen durch Raub zu gewinnen.

PIERRE:

For liberty, my friend!
Thou shalt be freed from base Priuli's tyranny,
And thy sequestered fortunes healed again. (II, 2.)

Ziemlich ähnlich verhält es sich natürlich im Hinblick auf die selbstischen Triebfedern bei Hofmannsthals Jaffier. So hat die Überredung zum Verrat bei dem modernen Dichter einen ähnlichen Verlauf wie eine ihm etwa entsprechende Szene bei Otway; nur sucht Belvidera bei dem erbärmlichen Charakter des modernen Jaffier fast ausschließlich auf die egoistischen Motive zu wirken. Da Jaffier ein großer Feigling ist, führt sie ihm vor allem den gräßlichen Untergang vor Augen, den er zu erleiden haben werde, wenn er bei den Verschworenen bleibe:

und als er diesen Schreckensbildern unterliegt, da erinnert sie ihn nochmals an den Schändungsversuch, so daß seine Angst und Wut keine Grenzen mehr kennt; hierauf stellt sie ihm vor, wie schön es werden wird, wenn sie nach dem Verrat in ihres Vaters Haus wohnen dürfen. Dadurch, daß Belvidera so in der anschaulichsten Weise auf die egoistischen Triebfedern in Jaffier wirkt, besiegt sie sein erst sehr energisches Widerstreben, wie wir schon früher im einzelnen gezeigt haben.

Wir kommen also zu dem Schluß, daß die Motive, welche bei La Fosse wirken, größtenteils allgemeiner, abstrakter, überindividueller Art sind, die bei dem Deutschen und dem Engländer aber konkreter und selbstischer Natur. Wie kommt es nun aber, daß allem Anschein nach Menschen, die von greifbaren Motiven bewegt werden, meist Egoisten sind, während Menschen, die sich von abstrakten Triebfedern regieren lassen, ihren Handlungen häufig einen überindividuellen Charakter verleihen? Ein Blick auf die eigentümlich herrische Phantasie der Menschen des englischen und des deutschen Stückes möchte einen Fingerzeig für die Lösung dieses Problems geben. Die heftige Anschaulichkeit der Vision dieser Menschen verhindert sie fast gänzlich, anderes als das, was sie gerade sehen und was sie momentan ganz ausfüllt, beim Unternehmen einer Handlung zu berücksichtigen; was wir aber gerade schauen, und sei es auch mit dem Auge unserer Phantasie, kann kaum eine Sphäre umfassen, die weite Gebiete umschließt, weit über die Sphäre der Interessen des Individuums hinausgeht. Das Handeln nach momentanen Eindrücken muß also auch ein Handeln nach überindividuellen Motiven zum mindesten einschränken.

Die Gestalten des modernen Dichters allerdings haben teils etwas mehr Abstraktionsvermögen, als die Gestalten der älteren englischen Bühne; sie sind aber dafür mit einer nervösen Selbstsucht behaftet: weil sich die Nervösen nämlich erbarmungslos selbst beobachten, vergrößern sie ihre eigenen Schmerzen und Freuden ins Unendliche und meinen, daß nichts ähnlich furchtbar oder ähnlich schön sein könne. Alles erscheint ihnen daher neben dem eigenen Ich als nebensächlich. Die Verstandes-

disziplin aber unterdrückt die Nervosität; somit haben wir nichts von dieser Art von Egoismus bei dem Franzosen.

In Jaffier, dem Nervösen in Hofmannsthals Drama, tritt dieser Egoismus am stärksten hervor. Wie selbstisch Hofmannsthals Jaffier sein kann, erkennen wir recht deutlich, wenn wir ihn mit dem Jaffier Otways und dem Servilius von La Fosse vergleichen. Servilius, wie der deutsche und englische Jaffier, übergibt die Gattin als Pfand seiner Treue an die Verschworenen. Aber der Franzose sucht es mit größerer Schonung für Valerie zu tun; ohne ihr Beisein sagt er den beiden Häuptern der Verschwörung, sie möchten Valerie als Geisel betrachten; nur gezwungen teilt er ihr diesen Schritt mit. Man hat entschieden die Empfindung, daß er sich im Unrecht fühlt, wenigstens ist er Valerie gegenüber, nachdem er seine Tat eingestanden hat, ziemlich kleinlaut. Bei Hofmannsthal und bei Otway wird viel weniger zart mit der Frau umgegangen. In der Nacht wird sie aus ihrem Bett in die Versammlung der Verschworenen geholt und in Gegenwart aller dieser wilden Männer Renault als Pfand übergeben. Doch ist es dem englischen Gatten bei dem ganzen Vorgang durchaus nicht wohl zu Mute.

JAFFIER:

O Belvidera! we must change the scene
In which the past delights of life were tasted:
The poor sleep little, we must learn to watch
Our labours late, and early every morning;
Midst winter frosts, thin clad and fed with sparing,
Rise to our toils, and drudge away the day.

BELVIDERA:

Alas! where am I! whither is't you lead me!
Methinks I read distraction in your face!
Something less gentle than the fate you tell me:
You shake and tremble too! your blood runs cold!
Heavens guard my love, and bless his heart with patience.

JAFFIER:

*That I have patience, let our fate bear witness,
Who has ordained it so, that thou and I,
(Thou the divinest Good man e'er possessed,
And I the wretched'st of the race of man)
This very hour, without one tear, must part.*

BELVIDERA:

Part! must we part? Oh! am I then forsaken?
Will my love cast me off? have my misfortunes
Offended him so highly, that he'll leave me?
Why drag you from me; whither are you going?
My dear! my life! my love!

JAFFIER:

O friends!

BELVIDERA:

Speak to me.

JAFFIER:

*Take her from my heart,
She'll gain such hold else, I shall ne'er get loose.
I charge thee, take her, but with tend'rest care
Believe her troubles and assuage her sorrows.*

RENAULT:

Rise, madam! and command amongst your servants!

JAFFIER:

To you, sirs, and your honours, I bequeath her,
And with her this: whene'er I prove unworthy—
(Gives a dagger)
You know the rest—then strike it to her heart;
And tell her, he, who three whole happy years
Lay in her arms, and each kind night repeated
The passionate vows of still increasing love,
Sent that reward for all her truth and suff'rings.

BELVIDERA:

Nay, take my life, since he has sold it cheaply;
Or send me to some distant clime your slave,
But let it be far off, lest my complainings
Should reach his guilty ears, and shake his peace.

JAFFIER:

No, Belvidera, I've contrived thy honour.
*Trust to my faith, and be but fortune kind
To me, as I'll preserve that faith unbroken!
When next we meet, I'll lift thee to a height,
Shall gather all the gazing world about thee,
To wonder what strange virtue placed thee there.
But if we ne'er meet more— (II, 3.)*

Wir sehen, zuerst traut sich der englische Jaffier überhaupt nicht heraus mit der Sprache, sondern bereitet die Gattin nur durch allgemeine Redensarten über ihr gemeinsames Unglück (wodurch

er auch ihr Mitleid mit sich selbst erregt) auf etwas Schlimmes vor. In seiner folgenden Rede gibt er dem Schickal die Schuld ihrer Trennung, und zuletzt macht er ihr sehr schöne und sehr unbestimmte Versprechungen für die Zukunft.

Der Jaffier Hofmannsthals hingegen findet nichts selbstverständlicher als daß die Gattin sich um *seinetwillen* aufopfere: ohne sie irgend vorzubereiten sagt er, sie *müsse* in das Haus eines Unbekannten gehen. Daß das Schicksal dies nötig mache, wird nicht wie bei Otway in den Vordergrund geschoben, sondern nur nebenbei erwähnt, und eigentlich ist das Schicksal die Gefahr des Gatten.

BELVIDERA

(*angstvoll zu Jaffier*):

Antonio, träum ich denn, hast du mich denn nicht aufgeweckt? Hierher geführt? Ist alles nicht wahr? sind wir zu Hause? Träum ich nur? bring ich die Augen nur nicht auf, Antonio?

JAFFIER:

*Wach bist du. Alles hier ist wach und wirklich.
Du mußt in dieses alten Mannes Haus,
bis ich dich hole.*

BELVIDERA

(*an ihn gedrängt*):

Ich wo anders hin
als du? Bei Nacht? Was ist mit uns geschehen?
Wo sind wir denn? Was wollen sie von dir?
Antonio!

JAFFIER:

*Hör mich! wenn mein Wohlergehen
dir lieb ist, geh mit diesem—*

BELVIDERA:

Mein Geliebter,
es ist Gefahr! sie töten dich! Bei dir,
bei dir, laß mich bei dir!

JAFFIER:

Sei ruhig, hör mich!
Ich komme morgen mittag oder abend
und jeden Tag. *Nur tu's um meinetwillen—*

BELVIDERA:

Um deinetwillen will ich alles tun,
nur laß mich zu mir kommen. Nur verlang' nicht,
daß ich es so auf einmal—

Jaffier hält sich nun für so wichtig, daß ihn das Zögern seiner Gattin beleidigt:

JAFFIER:

Wie, Geliebte,

*bist du auf einmal nicht, in einer Nacht
der Seligkeit, um diese gleiche Stunde,
aus einem Mädchen meine Frau geworden?
Gabst du mir damals nicht mit einem Schwur
Und süßen Tränen in den Augen dich
und deine Seele, deinen Willen—alles
auf einmal ganz zu eigen? und wenn heute
—ich sag nicht, daß es ist—Gefahr mir drohte,
meinst du, die fürchterliche Wirklichkeit
hätte nicht die Kraft, auf einmal mich von dir
zu reißen?*

BELVIDERA:

Still, ich gehe!

JAFFIER:

Geh' mit ihm.

BELVIDERA:

(tonlos):

Ich geh'!

(Sie folgt Renault die Stufen hinauf). (S. 88 ff.)

Auch behandelt der moderne Jaffier Belvidera am meisten von den dreien als Ding, als Eigentum; zu Renault sagt er:

*Nehmt ihr, mein würdiger Herr, sie in Verwahrung,
der ihr der ält'ste seid. Ich kannt euch lange
vom Sehen, nahm euch stets für einen Kaufmann,
heut lernt' ich, ihr seid mehr. Ich glaub', ihr liehet
zuweilen schon auf Pfänder; wahrt mir dies
nicht schlechter als wie eine Perlenschnur
oder ein kostbar und zerbrechlich Glas,
bis daß die Herren mir erlauben werden
es einzulösen. (S. 86.)*

Und an einer andern Stelle meint er auch wieder ohne einen Gedanken an die Gefühle der Gattin "ich spiele und spiele immer höher, heute Nacht hab ich dich eingesetzt, dann meinen Kopf" (S. 175). Das ist ihm also ganz selbstverständlich, daß der eigene Kopf mehr wert sei als die Gattin.

Ein Punkt sei hier noch als besonders charakteristisch für den französischen Gatten hervorgehoben. Im deutschen und englischen Drama wird in Gegenwart der Gattin von Jaffier ein Dolch an die Verschworenen übergeben mit der Weisung, die Gattin zu töten, falls Jaffier sich untreu erweise; bei dem Franzosen geschieht dies auch, aber ohne Beisein der Gattin, und mit bezeichnender Galanterie sagt Servilius, man solle ihn selbst—im Falle des Verrats—mit der Gattin umbringen.

Die bisher angeführten Beispiele scheinen alle im Einklang mit unserer Behauptung zu stehen, daß der nervöse Egoist, Hofmannsthals Jaffier, entschieden die selbstischste Figur aller drei Dramen sei. Man möchte hier vielleicht einwenden, daß bald nach der Übergabe der Gattin als Bürgschaft der englische Jaffier selbstischer erscheine als der deutsche; wie nämlich im englischen Drama *Belvidera* ihrem Gatten mitteilt, Renault habe versucht, sie zu vergewaltigen, nimmt er es momentan ziemlich kühl auf, während der Jaffier Hofmannsthals in für den modernen Neurastheniker sehr bezeichnender Weise außer sich gerät. Die Art jedoch, wie er es tut, scheint mir gerade meine Behauptung, daß der moderne Jaffier der größte Egoist von den dreien sei, zu stützen; denn nicht so sehr das Leiden seiner Gemahlin scheint ihn zu erregen, als vielmehr der Umstand, daß sein Eigentum gewissermaßen besudelt ist; er gibt zuerst mit der ganzen raffinierten Kunst des sich selbst und andere Quälenden nochmals eine realistische wutvolle Beschreibung des Vorganges, wie er ihn in seiner erregten Phantasie sieht, aber ohne ein Wort des Mitleids, der Entschuldigung zu seiner Gattin (er selbst hat sie ja in die fatale Situation gebracht), ohne einen Gedanken daran, wie diese Schilderung seine Frau verletzen muß; dann schwelgt er in Bildern der Rache und klagt wiederum, daß er diese Rache nicht ausführen kann. Seine Wut ist also anderen Motiven, als dem Mitleid mit seiner Frau zuzuschreiben. Natürlich handelt es sich bei diesen Antithesen von Egoismus und Altruismus nicht um unbedingte Gegensätze, sondern immer nur um ein Mehr oder Minder: Pierre, *Belvidera* und *Aquilina* handeln im deutschen wie im englischen Drama mehrmals mit

Rücksicht auf die Nächsten; aber ihr Altruismus beschränkt sich im Großen und Ganzen jeweils auf eine Person, mit der sie durch Liebe verbunden sind, oder teilweise bei Belvidera auf Mitleid, also auf Altruismus der engsten Sorte, oder wie manche sagen würden, auf eine verfeinerte Eigenliebe.

Ganz eigene Beweggründe des Handelns, die auch ein scharfes Licht auf die Geistesströmungen werfen, von welchen Otway und Hofmannsthal getragen wurden, finden wir in der Art wie die Aquilinen ihren Stand beurteilen. Pierre bei Otway macht Aquilina Vorwürfe, weil sie Antonio ihre Gunst gewährte. Aquilina erwidert:

*My senator! why canst thou think that wretch
E'er filled thy Aquilina's arms with pleasure?
Think'st thou, because I sometimes give him leave
To foil himself at what he is unfit for;
Because I force myself to endure and suffer him,
Think'st thou I love him? No, by all the joys
Thou ever gav'st me, his presence is my penance:
The worst thing an old man can be is a lover,
A mere memento mori to poor woman.
I never lay by his decrepit side,
But all that night I pondered on my grave.*

PIERRE:

Would he were well sent thither!

AQUILINA:

*That's my wish too,
For then, my Pierre, I might have cause, with pleasure,
To play the hypocrite. Oh! how I could weep
Over the dying dotard, and kiss him too,
In hopes to smother him quite; then, when the time
Was come to pay my sorrows at his funeral,
(For he has already made me heir to treasures
Would make me out-act a real widow's whining),
How could I frame my face to fit my mourning!
With wringing hands attend him to his grave;
Fall swooning on his hearse; take mad possession
Even of the dismal vault where he lay buried;
There, like the Ephesian matron dwell, till thou
My lovely soldier, com'st to my deliverance:
Then throwing up my veil, with open arms
And laughing eyes, run to new dawning joy. (II, 1.)*

Eigen—wie in der Gestalt von diesem Dramatiker des 17. Jahrhunderts die Triebfedern von Mrs. Warren vorgebildet sind! Allerdings erscheinen sie nur episodisch und aus einer gänzlich verschiedenen seelischen Unterströmung quellend als derjenigen Shaws: bei Otway, sehr charakteristisch für seine Zeit, aus Gleichgültigkeit gegenüber der Geschlechtsmoral; bei Shaw aus einem heftigen moralischen Trieb, aus der Idee einer neuen geschlechtlichen Ethik.—Hofmannsthals Gestalt steht, wie die Otways, auch jenseits von Gut und Böse. Sie unterscheidet sich aber im Hinblick auf die Beurteilung ihres Standes von der englischen Aquilina allerdings nicht durch moralische, wohl aber durch ästhetische Normen. Denn während Otways Aquilina, wie auch Mrs. Warren, jenseits des Aesthetentums steht, ist Hofmannsthals Aquilina *femme du monde*, die in ihrer nervösen Verfeinerung dieses ganze Geschäft nicht besonders geschmackvoll findet; und gerade das kennzeichnet den Neuromantiker.

Neben den Mrs. Warren-Motiven haben noch die Triebfedern des Handelns unserer Personen ein eigenartiges Gepräge, wenn ein *Zwangslagenkonflikt*, wie ihn Wetz genannt hat, entsteht, d.h. ein Konflikt zwischen Leidenschaft und Pflicht. Je mehr ein Mensch von einem Motiv ausgefüllt wird, um so weniger ist ein solcher Konflikt möglich. In der Tat finden wir auch sehr wenig hiervon bei dem Engländer. Bei der faltenreichen Eigenart des deutschen Jaffier ist es natürlich, daß ein solcher innerer Riß mit eigentümlich verworrenen Bruchflächen klaffen möchte; das finden wir denn auch, als Jaffier zum Verrat gebracht wird. Mit großer Spannung verfolgt vor allem der Franzose einen derartigen seelischen Zwist, da hier die Vernunft in siegreichem Kampf mit den selbstsüchtigen Trieben gezeigt werden kann.²⁶

²⁶ Interessant ist zu beobachten, daß sogar Taine, dessen psychologische Theorie sich sehr scharf von derjenigen der französischen Klassiker unterscheidet, sagt: "si vous croyez que dans la nature humaine la pièce essentielle est la raison, vous prendrez pour héros la raison, et vous peindrez la générosité et la vertu." (H. Taine, *Nouveaux essais*: Balzac, Seite iii). Er nimmt also an, daß Vernunft und Tugend zusammengehören, wenigstens wenn Herrschaft der Vernunft irgendwo existiert. Ein Zeichen, wie stark in Frankreich die klassischen Ideen waren, wenn sogar ein Schriftsteller von Taines Originalität, der den

In Servilius haben wir einen solchen innern Aufruhr zwischen der Pflicht der Rache (*“juste courroux”*), die sich mit der Idee verschmilzt, daß er auch seinem Vaterland durch den Sturz der Patrizier einen Dienst tue,—und dem von Valerie in ihm erregten Mitleid mit den Menschen, welche der Verschwörung zum Opfer fallen sollen:

Mais n'ai-je rien moi-même à soupçonner du mien? [de mon coeur]
 Quel trouble l'écoutant [Valerie], quelle pitié soudaine
 Pour nos tyrans proscrits vient d'ébranler ma haine!
 Qui? moi? je douterois d'un si juste courroux? (III, 3.)

Was Servilius mit *“juste courroux”* meint, geht aus dem hervor, was er kurz vorher zu Valerie sagte:

Vous jugez mal de moi. Je cherche, Valérie,
 Moins à venger mes maux qu'à sauver ma patrie:
 Ce n'est point pour la perdre un sanglant attentat;
 Je verse un mauvais sang pour en purger l'état. (III, 2.)

Hier haben wir also einen Kampf zwischen einer Pflicht und einem Trieb, dem Mitleid, der schon so stark verallgemeinert ist, daß man fast von einem Konflikt zwischen zwei Pflichten sprechen kann; jedenfalls fechten hier Beweggründe, die überpersönliche Geltung haben. Bei der fortgesetzten Dialektik spitzt sich der Kampf in des Helden Brust so zu, daß es ihm erscheint, als müsse er, wie er sich auch entscheide, einem Gesetz der Tugend, also einem allgemeinen sittlichen Gebot, zuwiderhandeln:

Ah, fuyons; dérobons nos mains à ces forfaits.
 Mais où fuir? en quels lieux te cacher désormais
 Où dans des flots de sang Rome entière noyée
 Ne s'offre pas sans cesse à ton âme effrayée?

klassischen Ideen opponiert, sich doch nicht recht von ihnen befreien kann, besonders im Hinblick auf einen Punkt, der so augenscheinlich falsch ist: in der Literatur erinnere ich nur an die Gestalten Hebbels, die fast alle vom Verstand besessen sind und sehr oft, wie z. B. Golo, das Gute erkennen, ohne es jedoch zu tun; Beispiele aus dem praktischen Leben dafür, daß die Menschen, die vom Verstand geführt werden, nicht immer das tun, was sie als tugendhaft erkannt haben, brauche ich wohl nicht anzuführen.

En la laissant périr ne la trahis-tu pas?
Et même tes amis qui comptoient sur ton bras?
Envers les deux partis ta fuite est criminelle.
Non, non; pour l'un des deux il faut fixer ton zèle:
Pour tenir tes sermens, il faut tout immoler;
Ou bien, pour sauver Rome, il faut tout révéler.
Tout immoler? ton cœur marque trop de foiblesse;
Tout révéler? ton cœur y voit trop de bassesse;
Tu perdrais tes amis! Eh! quel choix feras-tu?
Deux écueils opposés menacent ta vertu;
En se sauvant de l'un, elle périt sur l'autre.
O vous, dont l'équité sert d'exemple à la nôtre,
Vous, qui de la vertu nous prescrivez les lois,
Dieux justes, dieux puissants, souffrez-vous cette fois
Que ce cœur, si fidèle à l'honneur qui l'anime,
Tombe enfin malgré lui dans les pièges du crime? (IV, 1.)

Dieselbe seelische Substanz offenbart sich also hier in den beiden Arten des Zwangslagenkonflikts—des Konflikts, in dem der Held, wie er auch handeln mag, gezwungen ist, sich selbst zu verletzen, —nämlich zuerst mehr als Kampf, zwischen Trieb und Norm, dann als ausgesprochener Widerstreit zwischen zwei Geboten der Sittlichkeit. Diese zweite Art des Zwangskonfliktes zeigt noch einen höheren Stand der Vernunft Herrschaft als die erste, denn in ihr ist das selbstische Ich mit seinen Leidenschaften ganz ausgeschaltet.

Wenn aber auch hinsichtlich des Zwangskonflikts der Deutsche sich dem Franzosen nähert, so bleibt doch im großen ganzen seine Auffassung der Pflicht diejenige des Engländers. Da nun Pflicht und Gewissen in engem Zusammenhang stehen, so ist klar, daß der Deutsche und Engländer auch hinsichtlich des Gewissens ähnliche Anschauungen haben werden.

Nachdem Otways Jaffier etwas von der Verschwörung gehört, und die Idee, sich daran zu beteiligen, in ihm angefacht ist, wird seine Stimmung gedrückt, aber er ist allem Anschein nach sich nicht klar darüber, was diese psychische Depression hervorruft: es ist die unbestimmte, quälende Empfindung, daß er einer schlechten Tat entgegengehe. Nun kommt Pierre, der fragt: "Who goes there?" Jaffiers Antwort "A dog that comes to howl at yonder moon" (S. 310) zeigt uns wieder die durch

innern Konflikt verursachte Depression, ebenso Jaffiers Worte, als Pierre ihm eine Börse gibt: der Teufel sei schon da. Wir erkennen wieder die Zerrissenheit seiner Seele, als Pierre von Dolchen spricht und er erwidert: "and have not I a friend to stick one here?" Dann wie Jaffier mehr in die Verschwörung verwickelt wird, steigert sich das noch; so beschreibt er den Zustand, wie er die Nacht verbracht habe:

Couldst thou but think how I have spent this night,
Dark and alone, no pillow to my head,
Rest in my eyes, nor quiet in my heart. (III, 2.)

Belvidera bemerkt auch alle körperlichen Begleiterscheinungen der innern Unruhe und fragt dementsprechend:

Why dwells that *busy cloud upon thy face?*
Why am I made a stranger? why that sigh,
And I not know the cause? why when the world
Is wrapped in rest, why chooses then my love
To wander up and down in horrid darkness,
Loathing his bed, and these desiring arms?
Why are these eyes blood-shot with tedious watching?
Why starts he now, and looks as if he wished
His fate were finished? Tell me, ease my fear,
Lest, when we next time meet, I want the power
To search into the *sickness of thy mind*
But talk as wildly then as thou look'st now. (III, 2.)

Bezeichnend an all diesen Symptomen des krankenden Gemüts ist, daß nirgends das Bewußtsein eines Verbrechens klar hervortritt. Erst als Jaffier gehört hat, daß Renault seine Gattin zu schänden versuchte, betrachtet er die Sache der Verschworenen mit andern Augen, und erst durch diese persönliche Beleidigung wird er sich seines unsittlichen Zieles bewusst:

What, be a devil! take a damning oath
For shedding native blood! can there be sin
In merciful repentance? O this villain! (III, 2.)

Mit einem rein ethischen, logisch ganz klaren Motiv haben wir es natürlich hier nicht zu tun, das tritt ganz deutlich darin hervor, daß er am Ende obiger Rede nochmals sagt mit Bezug

auf Renault "O this villain." Das Bewußtwerden des Unrechts ist eben aufs engste bei ihm mit dem Haß gegen Renault verknüpft—wiederum sehr bezeichnend für diese Art von Gewissen. Der Umstand, daß Jaffiers Motive nicht rein ethischer Natur sind, möchte teilweise mitbedingen, daß, sobald er sich zum Verrat entschlossen hat, ihn aufs neue die innere Unruhe erfaßt. Zu Belvidera sagt er:

. . . . Every step I move,
Methinks I tread upon some mangled limb
Of a racked friend. O my dear charming ruin! (IV, 1.)

Das Bewußtsein, eine Ungerechtigkeit begangen zu haben, ist jetzt, wo er den Entschluß des Verrats gefaßt hat, stärker und klarer in ihm als damals, wo er der Verschwörung beiträt. Wiederum zu Belvidera sagt er:

Rather remember him who, *after all*
The sacred bonds of oaths and holier friendship,
In fond compassion to a woman's tears
Forgot his manhood, virtue, truth, and honour,
To sacrifice the bosom that relieved him. (IV, 1.)

Stellen wie diese, in denen er deutlich ausspricht, daß er eine Schuld gegen die Freunde auf sich geladen habe, wiederholen sich:

And lead me to the place where I'm to say
This bitter lesson; *where I must betray*
My truth, my virtue, constancy, and friends:—
Must I betray my friend? Ah! take me quickly,
Secure me well before that thought's renewed;
If I relapse once more, all's lost for ever.

BELVIDERA:

Hast thou a friend more dear than Belvidera?

JAFFIER:

No; thou'rt my soul itself; wealth, friendship, honour,
All present joys and earnest of all future,
Are summed in thee: methinks, when in thy arms
Thus leaning on thy breast, one minute's more
Than a long thousand years of vulgar hours.

Why was such happiness not given me pure?
 Why dashed with cruel wrongs, and bitter wantings?
 Come, lead me forward now, like a tame lamb
 To sacrifice. Thus in his fatal garlands,
 Decked fine and pleased, the wanton skips and plays,
 Trots by the enticing flattering priestess' side,
 And, much transported with his little pride,
 Forgets his dear companions of the plain;
 Till, by her bound, he's on the altar lain,
 Yet then, too, hardly bleats, such pleasure's in the pain. (IV, 2.)

Vor dem Senat gefragt, wer er sei, ist die sich selbst anklagende Antwort "a villain" (S. 350). Nachdem er dem Senat alles verraten hat, bricht die Reue aufs heftigste aus:

*Would the chains of heat
 Had bound me fast ere I had known this minute!
 I've done a deed will make my story hereafter
 Quoted in competition with all ill ones:
 The history of my wickedness shall run
 Down through the low tradition of the vulgar,
 And boys be taught to tell the tale of Jaffier.*

DUKE:

Captain, withdraw your prisoner.

JAFFIER:

*Sir, if possible,
 Lead me where my own thoughts themselves may lose me;
 Where I may doze out what I've left of life,
 Forget myself, and this day's guilt and falsehood.
 Cruel remembrance, how shall I appease thee! (IV, 2.)*

Bei der für ihn charakteristischen Selbstanalyse beschreibt er auch den Zustand seines Innern; er fleht Belvidera an:

*. . . . Take me
 Into thy arms, and speak the words of peace
 To my divided soul, that wars within me. (IV, 2.)*

Dieser innere Schmerz ist aber auch jetzt nicht bloß durch das gekränkte Gewissen verursacht, sondern ein weit zusammengesetzteres Gefühl:

*What shall I do? resentment, indignation,
 Love, pity, fear, and memory how I've wronged him,
 Distract my quiet with the very thought on't
 And tear my heart to pieces in my bosom. (IV, 2.)*

Ein religiöses Moment kommt noch hinzu; er glaubt, daß er, um den Himmel mit sich auszusöhnen, Belvidera töten müsse.²⁷

Murder—Oh—hark thee, traitress, thou'st done this;
Thanks to thy tears and false-persuading love.

(Fumbling for his dagger).

How her eyes speak! O thou bewitching creature!
Madness can't hurt thee: come, thou little trembler,
Creep even into my heart, and there lie safe;
Tis thy own citadel—ha—yet stand off:
Heaven must have justice, and my broken vows
Will sink me else beneath its reaching mercy. . . . (IV, 2.)

Wir sehen, ähnlich wie bei den meisten Gestalten Shakespeares ist das Gewissen bei Otway im Hinblick auf einen weiten unpersönlichen Kreis wie den Staat weder sehr klar noch sehr empfindlich; um es wirklich hierfür rege zu machen, braucht es schon der Einmischung sehr persönlicher Triebfedern. Das Gewissen hingegen, das einen engeren Kreis wie den der Freunde umfaßt, ist, wie wir dies auch bei einigen der Hauptgestalten Shakespeares finden, empfindlich und klarer bewußt, wenn sich auch noch andere als rein ethische Empfindungen mit einmischen.

Bei Otways Priuli haben wir eine Art des Gewissens, wie wir sie des öftern auch wieder bei Shakespeare finden: da Priuli vom Unglücke heimgesucht wird, durch das Mißgeschick seiner Tochter, forscht er nach einer moralischen Verschuldung, die dieses Unglück herbeigeführt habe:

Why, cruel Heaven, have my unhappy days
Been lengthened to this sad one! Oh dishonour
And deathless infamy is fallen upon me.
Was it my fault? Am I a traitor? (V, 1.)

Und nach dem Tode seiner Tochter erwacht in ihm eine mit dem religiösen Gewissen häufig zusammenhängende Absicht, die wir auch bei Shakespeare haben: er will sich nämlich gewisser-

²⁷ Vorher hat sich das schon recht bemerkbar gemacht bei Jaffier, wenn er Pierre mit dem Versucher der Hölle vergleicht, oder wenn er sagt: "By the hell I merit."

maßen selbst bestrafen dafür, daß er zu hart gegen seine Tochter war:

Lead me into some place that's fit for mourning,
Where the free air, light, and the cheerful sun
May never enter; hang it round with black;
Set up one taper that may last a day,
As long as I've to live; and there all leave me—
Sparing no tears when you this tale relate;
But bid all cruel fathers dread my fate. (V, 2.)

Gerade diese letzte Zeile beweist deutlich, daß er seine Härte gegen die Tochter schließlich als seine Schuld zu betrachten gelernt hat.

In Renault finden wir eine Gestalt, deren Gebahren sehr an einige Shakespearesche Verbrecher erinnert wie Macbeth und Richard III. Nachdem es ihm mißglückt ist, Belvidera zu verführen, bereut er seine Schwäche, die ihn zu solch einem Schritt trieb; zugleich erwacht in ihm die Furcht vor dem Gatten:

Perverse! and peevish! *What a slave is man*
To let his itching flesh thus get the better of him!
Despatch the fool, her husband—that were well—
Who's there? (III, 2.)

Diesen Wunsch, einen Menschen, den man gekränkt hat, zu beseitigen, finden wir nicht selten bei den Bösewichtern Shakespeares; auch die übertrieben lebenswürdige Art, mit der er den nachher eintretenden Jaffier empfängt, ist ein Zug, der auch wieder bei Richard III und Macbeth vorhanden ist:

RENAULT:
My friend, my near ally!
The hostage of your faith, my beauteous charge
Is very well. (III, 2.)

Mit fast nervöser Hast—wiederum ein Shakespearescher Zug—muß Renault auch gleich versichern, daß es Jaffiers Gattin gut gehe; dann, als die Verschworenen versammelt sind, läßt er den Menschen, der sein Gemüt quält, nicht aus den Augen, es fällt ihm auf, daß Jaffier beängstigt wird bei einzelnen Mitteilungen über die Verschwörung:

RENAULT:

Propitious fortune hitherto has led us;
 How often on the brink of some discovery
 Have we stood tottering, yet still kept our ground
 So well, the busiest searchers ne'er could follow
 Those subtle tracks which puzzled all suspicion.
You droop, sir. (III, 2.)

Nachdem Jaffier das Zimmer verlassen hat, sagt er selbst, daß er ihn beobachtet habe:

*Nay, there is danger in him: I observed him,
 During the time I took for explanation.
 He was transported from most deep attention
 To a confusion which he could not smother;
 His looks grew full of sadness and surprise,
 All which betrayed a wavering spirit in him,
 That labored with reluctancy and sorrow.
 What's requisite for safety must be done
 With speedy execution: he remains
 Yet in our power: I for my own part wear
 A dagger. (III, 2.)*

Mit Überlegung suchte er auch schon vorher die andern Verschworenen gegen Jaffier aufzuhetzen:

*Thus happy, thus secure of all we wish for,
 Should there, my friends, be found amongst us one
 False to this glorious enterprise, what fate,
 What vengeance were enough for such a villain? (III, 2.)*

Diese Logik zwischen erstem und folgenden Verbrechen, diese unerbittliche Konsequenz des Schuldbewußtseins, das Verbrechen auf Verbrechen nach sich zieht, lassen uns bei Otway jenen Einblick in des Menschen Seele, das Menschenschicksal, ahnen, jenen Einblick, der es Shakespeare ermöglicht, so tiefsinnig und klar die innern Zusammenhänge des Lebens uns zu offenbaren.

Bei Otways Pierre ist nichts von Gewissen zu finden, weil er ganz an die Gerechtigkeit seiner Sache glaubt, ja sie sogar als Pflicht auffaßt. Jaffier auf die Verschwörung vorbereitend sagt er:

Yet Jaffier, for all this, I am a villain.

JAFFIER:

A villain!

PIERRE:

Yes, a most notorious villain:

*To see the sufferings of my fellow-creatures,
And own myself a man; to see our Senators
Cheat the deluded people with a show
Of liberty, which yet they ne'er must taste of.
They say, by them our hands are free from fetters,
Yet whom they please they lay in basest bonds;
Bring whom they please to infamy and sorrow;
Drive us like wrecks down the rough tide of power,
Whilst no hold's left to save us from destruction:
All that bear this are villains, and I one,
Not to rouse up at the great call of nature,
And check the growth of these domestic spoilers
That make us slaves, and tell us 'tis our charter. (I, 1.)*

Und an einer andern Stelle sagt Pierre:

*We've neither safety, unity, nor peace,
For the foundation's lost of common good;
Justice is lame as well as blind amongst us;
The laws (corrupted to their ends that make them)
Serve but for instruments of some new tyranny,
That every day starts up to enslave us deeper. (I, 1.)*

Oder er meint, sein Gewissen sei frei, und demgemäß glaubt er, daß ein seliges Jenseits ihm zuteil werden müsse. Dem entspricht auch die Auffassung der andern Verschworenen, die Hölle gehöre einem Verräter und die höheren Mächte möchten sie segnen. Ebenso Renaults Worte:

*Without the least remorse, then, let's resolve
With fire and sword to exterminate these tyrants;
And when we shall behold those cursed tribunals
Stained by the tears and sufferings of the innocent,
Burning with flames, rather from Heaven than ours. . . . (III, 2.)*

Bei Hofmannsthals Gestalten finden wir das Gewissen weniger entwickelt oder vielleicht mehr zurückgedrängt als dies im allgemeinen bei Otway der Fall ist. Der moderne Jaffier empfindet kein moralisches Unbehagen wegen seiner Teilnahme an der Verschwörung als solcher, also wegen eines Verbrechens gegen den Staat; erst als ihm die Idee des Verrats an den

Freunden kommt, erwacht ein heftiger innerer Schmerz, der sich aufs äußerste steigert nach Vollziehung der Tat. Es ist ein Gewissen der engsten Sorte, gegen das er sich vergeht, wie man es sogar in recht primitiven Verhältnissen findet; es ist das Gefühl der Zusammengehörigkeit der Freunde, gegen das er sündigt. Wenn aber bei Hofmannsthals Jaffier das Gewissen im Hinblick auf die größere Gemeinschaft vollständig fehlt, so haben wir bei ihm die empfindlicheren Nerven, die etwa dieselbe Wirkung haben wie bei vielen Menschen das Gewissen. Dementsprechend sagt er von sich selbst, als er die Gefahren zu sehen beginnt, welche durch die Verschwörung verursacht werden:

O, die Nerven eines Tieres,
zu gehn, zu stehn, zu essen und zu schlafen
und wissen, wie das steht! und immerfort
allein zu sein mit alledem! bei Tag
und Nacht allein! (S. 165.)

Auch die körperlichen Begleiterscheinungen, die seine nervöse Phantasie bei dem äußern Druck hervorruft, sind ganz ähnlich wie bei einem gequälten Gewissen: "sein Aug' hat einen Blick gelernt, als wünscht er sich den Tod herbei" (S. 153), sagt Belvidera. Ihre mitleidende Liebe empfindet auch, wie schmerzlich sein Inneres zerrissen ist:

. . . . die wenigen abgerissnen Worte,
die gräßlichen! Die Hölle sitzt in ihm.
Doch eh ihm das geschieht, eh dieses Gift
die Seele ihm zerfrißt, daß seine Augen
die Kinder, mich, und alles nicht mehr sehn (S. 154.)

Wie er dann selbst auftritt, entspricht sein Äußeres, was er sagt und tut, ganz dem, was wir vorher über ihn hörten: "er sieht unendlich müde aus," heißt es in der Bühnenanweisung, "er spricht wirr, es schaudert ihn, er schreckt zusammen":²⁸ "still, stand nicht jemand auf der Schwelle?" "er geht hin, verriegelt die Haustür." Diese ganze innere Zerrüttung

²⁸ Ähnliches finden wir auch bei Belvidera, von der es heißt, als sie durch Jaffiers Worte an den Pöbel erinnert wird, der sie bei der Pfändung umstand: "so blaß in der Erinnerung wie früher, als das Gesindel wie eine Wand sie umstellt hielt" (S. 35).

wird, ich wiederhole es, nicht durch ein böses Gewissen hervorgerufen, sondern ähnlich wie Lady Macbeths Seelenpein durch eine heftige Erschütterung seiner zarten Nerven. Diese, gleichsam ein photographisches Gedächtnis mit unendlich empfindlichem Film, lassen fortwährend mit der Sicherheit eines Kinematographen das an seinem Gemüt vorüberhuschen, was sich im Zustand des Affekts in sie eingezeichnet hat.²⁹ Nirgends mischt sich in diese Gespenster der Vergangenheit etwas wie ein Gewissensbiß, etwas wie Reue darüber, daß er den Staat vernichten will oder auch vielen Unschuldigen das Leben nehmen wird. Nicht daß seine Gesichte das Denken ganz ausschalten—denn immer kehrt er von Zeit zu Zeit reflektierend zu sich selbst zurück—oder daß das Angstgefühl keine andere Empfindung in ihm aufkommen ließe; denn Haß und Eifersucht auf die Wohlhabenderen kommt neben der Angst sehr wohl zum Vorschein, wie aus folgender Stelle hervorgeht. Jaffier spricht zu Belvidera:

Ja, ich beneide jeden um sein Hirn,
 der keines hat.—Laß deine Augen nicht
 sich so bewegen, laß sie nicht die stumme
 Beredsamkeit von Marionetten haben,
 die eine gräßliche Begebenheit
 uns ohne Worte, nur mit Auf und Nieder,
 und Knien und Hüpfen auf die Seele binden.
 Laß deine Blicke anders sein, ich bitte!
 Mach, daß sie mir wie sonst die kahlen Wände
 Mit Glanz bedecken. Setz dich her zu mir.
 Laß mich so viel Behagen finden, wie
 die vielen anderen Bettler in Venedig—
 (er lacht böse vor sich hin)
so viel als wie der lumpigste Lakai
in der Livree des Hauses Barbarigo,
der mir begegnet ist vor einer Stunae,
der vor sich hinpiff und mit seinem Aug'

²⁹ Wenn sich Jaffiers Phantasie auf die Zukunft richtet, so sind es ebenso schreckliche Bilder, mit denen sie ihn verfolgt (vgl. S. 186.) Diese Art von Nervengedächtnis führt sehr leicht zu Neurasthenie: die Nerven bewahren alle Symptome einer Reizerscheinung auf; sobald nun unter gewissen Umständen eines der Symptome wiederholt wird, reproduzieren die Nerven im Gedächtnis die andern gewissermaßen automatisch, sodaß sich der Kranke von demselben Leiden heimgesucht glaubt, von dem nur ein ähnliches Symptom hervorgerufen wurde, wie er es früher bei einem wirklichen organischen Defekt bemerkte.

*auf seinen Spitzenkragen niederschielte
und dann auf mich herüber, mit dem Blick,
den wohlbestallte Kettenhunde werfen
auf unbehauste Wanderer. Der Bursche
fühlt sehr wahrscheinlich Senatorisches
in sich, so viel als ein Senator selber.
Ich wette: mehr! Er ist mit dickem Stolz
und grobem Wohlbehagen ausgestopft,
riecht nach Pomade, trägt gestohlene Wäsche
von seinem Herrn und lockt schon mit dem Schall
von seinen Stöckelschuhen alle Dirnen
an ihre Fenster: und bei Tag und Nacht
auf seines Amtes unverschämter Miene,
auf der Verdauung seines feisten Leibes,
auf seinen frechen Händen liegt der goldne
Abglanz der Macht. . . . (S. 162 f.)*

Wenn nun aber auch Jaffier, obgleich sehr wohl hier imstande zu reflektieren, nicht von Verschuldung spricht, wäre es nicht trotzdem möglich, daß seine Angst an und für sich durch das böse Gewissen verursacht ist, daß wir es mit einer Gewissensangst zu tun haben? Seinen eigenen Worten nach—und er ist Meister in der Kunst der Selbstanalyse—wird die Angst hervorgerufen durch das Gefühl, daß er zugrunde gehen muß, weil die anderen die stärkeren sind:

Weißt du das auch?

Daß sie die Stärkeren sind? Ich weiß es immer,
in einem fort hab ichs im Leib. . . . (S. 175.)

Aber wie es sich um den Verrat an einem engern Kreis, um die Freunde, handelt, da erkennen wir, ähnlich wie bei Otway, eine zornige sittliche Entrüstung in den leidenschaftlichen Versen, dem Ton des Abscheus, den Metaphern des Ekels, als er auf Belvideras Vorschlag erwidert: "weg, du willst mich fangen" etc. Bald jedoch wird er sich über seine wirklichen Motive wieder unklar; Belvidera läßt es ihm mit Hülfe seines eigenen sophistischen Verstandes scheinen, als ginge der einzige Weg, Pierre vom Untergang zu erretten, durch den Verrat; hierdurch wird aber die innere Stimme nicht zum Schweigen gebracht; selbst in seiner Rechtfertigung kommt der innere Zwiespalt zum Ausdruck in

dem schmerzlichen Rhythmus seiner Worte "O Gott! Wird er es je verstehn" (S. 181.)

Noch scheint er allerdings nur *halbbewußt* im Konflikt mit seinem Gewissen zu sein, es ist kein klares Folgern, wie wir es bei dem Franzosen finden werden. Deutlicher erkennen wir den Gewissensbiß an der folgenden Stelle:

*Mir ist, ich tret' auf Leiber
Gefolterter, die meine Freunde waren.*³⁰ (S. 181.)

Dann bei der Gefangennahme Pierres bricht heftiger Schmerz aus ihm heraus, er bittet Pierre unterwürfig um Verzeihung, ein Zeichen, daß Gewissen und Reue in ihm rege sind. Doch sucht er, wie schwache Naturen meist, seine Schuld auf die Umstände abzuwälzen:

Ich bin der Schwache, gut, ich kann nicht dastehn
wie du jetzt dastehst, wie ein Mensch aus Eisen—
ich mußte denken, etwas da im Hirn
begann und wurde stärker als ich selbst. (S. 221.)

und dann:

(schreiend)
Sag', daß du einmal mir im Leben noch
verzeihen wirst! ich will von diesen Füßen
mich treten lassen! lieber Pierre, mein Freund!
mein Vater! sag, daß ich hab' tun müssen,
was ich getan! daß ich hab' schützen müssen
mein Anvertrautes, sag', daß du im Kerker
mich zu dir lassen wirst, mein Pierre, mein Pierre!
Sag's! (S. 222.)

Wir sehen, wenn auch das Gewissen gelegentlich mit großer Heftigkeit in Hofmannsthals Jaffier erwacht, so zeigt der Umstand, daß er so ganz die Schuld von sich abzuwälzen sucht, doch ein sehr unentwickeltes ethisches Empfinden; dementsprechend finden wir auch nirgends den Gedanken in ihm, daß er Strafe verdiene, daß beispielsweise Pierres Benehmen gegen ihn nur die gerechte Strafe für seinen Verrat sei—ein Moment, das häufig, wie schon bemerkt, bei Shakespeares Gestalten und auch bei einigen von Hofmannsthals Personen vorhanden ist, wie bei

³⁰ Bezeichnenderweise ist diese Stelle wörtlich von Otway entnommen.

Kreon (im *Ödipus*) oder bei Klytemnestra (in *Elektra*). Nur in Pierre von allen Personen unseres Dramas taucht unbestimmt verschwommen die Idee von Schuld und Sühne auf³¹ (er ist bei Aquilina):

(vor sich hin, fast ohne ihrer zu achten):

Kann sein, das ist's, was man Verhängnis nennt.
 Kann sein, das sind die Stimmen *der zwei Engel*,
 von denen man als Kind mir was erzählt hat.
 Der eine, das ist der, dem er gefolgt ist. . .
 Wie. oder waren's nicht zwei Engel, war
 der eine nur ein Engel, *der gerade*,
 den er in seiner Todesstunde erst
 zum ersten Male sah? Er setzte sich,
 der Engel, wie ein Vogel über ihn
 auf einen Baum und seine Stimme sang
und in den Händen hielt er wie ein weißes
geheimnisvolles Kleid das andere Leben,
das der da unter'm Baum nicht hatte leben wollen.
 Wie? oder dürfen? Das verwirrt sich schon.
 Man lernt auch im Soldatenstand das Denken
 nicht recht. Man kann nichts fassen, wie mans möchte. (S. 212.)

Wie unbestimmt die moralischen Begriffe bei Hofmannsthals Pierre sind, geht daraus hervor, daß er sich selbst fragt, ob es freie Wahl war, daß er das andere Leben nicht nahm, oder ob er es nicht nehmen durfte. Wiederum ein ethisches Moment erkennen wir im Charakter Pierres, als er einen Spion ermorden soll: er sträubt sich, es sei nicht seine Sache von hinten her zu morden (S. 119). Nachdem er den Mord begangen hat, ist er blasser als sonst (S. 148). Wir sehen, ihm, dem rauhen Soldaten, werden doch gewisse Dinge nicht leicht, er muß einen inneren Widerstand überwinden. Damit hängt auch zusammen, daß er eine hohe Verehrung hat für alles, was ihm gut und edel erscheint.

Bei den andern Verschworenen Hofmannsthals ist gar nichts von Gewissen zu merken. Unruhe herrscht allerdings unter ihnen im höchsten Grade, jede Kleinigkeit erschreckt sie, aber es ist nicht die innere Stimme, die sie beängstigt, sondern, wie meist bei Jaffier, die stete Furcht vor Entdeckung; überall wittern sie

³¹ Allem Anschein nach nicht mit Bezug auf die Verschwörung, sondern im Hinblick auf sein ganzes Leben.

Verrat. Es ist ein ganzes Stück schlimmer um die Verschworenen des modernen Dichters bestellt, als um die des Engländers. Als Pierre seinen Freund gegen die argwöhnischen Mitverschworenen verteidigt, kommt es beinahe zum Kampf (S. 75, 78, 81, 121). Besonders auffallend wird dieses scheinbare Gewissen³² der Verschworenen von Hofmannsthal, wenn wir sie mit den Gestalten des Franzosen vergleichen, die sich natürlich immer, wie es sich für vernunftbegabte Menschen schickt, in der Gewalt haben.

Unter den Verschworenen nimmt wiederum Renault im Hinblick auf das Schuldbewußtsein bei Hofmannsthal gerade wie bei Otway eine besondere Stellung ein—nicht als Verschwörer, sondern als ein Mensch, der sich an seinen Mitverschworenen versündigt hat: es ist Hofmannsthals Renault durchaus nicht wohl zu Mute nach dem Mißglücken seines Schändungsversuches. Belvidera hat sich in ein Zimmer eingeschlossen; Renault ist in Verzweiflung, weil sie weder die Türe öffnet noch irgendwelche Antwort gibt:

Ha! ich will euch sehen!
 das Weib noch einmal sehn, das meine Adern
 mit Raserei erfüllt! noch einmal will ich
 sie sehn, bevor ich eine Kugel mir
 durch diese grauen Schläfen jage! auf!
 ich schlag' die Türe mit dem Kolben ein!
 (*Er schlägt mit der Faust an die Tür*)
 Wahnsinn macht stark! auch einen Greis! Ich schlage
 die Tür ein. (S. 140.)

Später erkennen wir das innere Unbehagen bei Renault daran, daß er "nach einer *Pause*," die wohl schon eine Unsicherheit andeuten soll, zu Pierre ausforschend sagt: "*erwartest du deinen Freund, den Herrn Jaffier, nicht auch heut morgen?*" (S. 144.) Dann, als Pierre wohl mit einem Anflug vom Verdacht sagt "Ich will nicht hoffen," wird dies noch deutlicher; Renault erwidert nämlich "heftig abwehrend,": "*Was nicht hoffen? was denn? was?*" Stärker könnte doch kaum diese innere Unruhe uns

³² Vermutlich mag auch bei der größeren Erregbarkeit der Gestalten Hofmannsthals mitgewirkt haben, daß Hofmannsthal heißblütige Italiener, Otway kühle Engländer vor sich hatte.

suggeriert werden, als durch die feindselig hervorgestoßenen Fragen, welche sich dreifach verkürzend in ihrer wechselnden Geschwindigkeit eine sich rasch steigernde Erregung anzeigen.— Daß aber dieses seelische Leiden nicht durch ein gekränktes sittliches Empfinden, sondern nur durch die Furcht vor den Folgen der Tat hervorgerufen ist, das beweisen Renaults Worte

Dumm und verflucht, wär' ich fünf Jahre jünger,
hätt' ich's nicht angefangen, oder hätt's
zu einem andern End gebracht. (S. 141.)

In diesen Worten liegt doch klar, daß er nicht deshalb unruhig ist, weil er Reue darüber empfinde, daß er seinen Mitverschworenen und dessen Gattin aufs tiefste verletzt hat.

Bei den Frauen von Hofmannsthals Stück, ja bei den meisten seiner weiblichen Gestalten überhaupt, finden wir keinen inneren Riß, sie folgen ihren Instinkten, *sie stehen so ganz jenseits von Gut und Böse*, daß bei ihnen kein Gewissen, kein ethischer Zweifel an ihren Handlungen aufkommen kann. Hierin stimmen sie ganz mit den Frauengestalten Otways überein, der vollständig auf der Shakespeareschen Anschauung fußt. Nirgends kommt in den Belvideren ein Gefühl auf, daß sie sich vielleicht an ihren Vätern versündigt hätten durch die gegen deren Willen eingegangenen Ehen, ebensowenig wie dies bei Shakespeares Juliet in *Romeo and Juliet* der Fall ist—ein Zug, den übrigens auch der Franzose beibehalten hat.

Während wir nun bei dem Verräter des deutschen und englischen Dichters einen dumpfen, meist unklaren Seelenschmerz bemerkten, ist hiervon kaum etwas bei dem Franzosen aufzuspüren; gewiß, auch Servilius fühlt sich voll innerer Unruhe, aber er zersetzt sie sofort mit seiner scharfen Logik, sodaß er wohl größtenteils infolge seiner völligen Klarheit über die widerstrebenden Gefühle nicht in ein namenloses seelisches Elend gestürzt wird. Dieses verstandesmäßige Sichabfinden mit dem Schmerz ist bei dem Franzosen um so eher möglich, als die in seinem Innern wühlenden Mächte einfacher sind, als bei den Helden der beiden germanischen Dichter; es ist eigentlich ausschließlich das

Gewissen, auf das Valerie einwirkend Servilius zum Verrat bringt. Während auf die beiden Jaffiers recht verschiedene selbstische und auch einige altruistische Motive wirken, wird natürlich Servilius nur von solchen Triebfedern bewegt, die auf eine vom Verstand geleitete Tugend Eindruck machen können: diese sind auf zwei zusammengestrichen: Mitleid mit seinen Mitbürgern und Ekel vor einer Gemeinheit; einerseits ist sein Herz zu sanft, um Rom zu Grunde gehen zu lassen, andererseits erscheint es ihm allzu niederträchtig, alles zu enthüllen. Ebenso klar, wie er vor vollbrachter Tat die widerstreitenden Pflichten erkennt, sieht er dementsprechend nachher, was sein Inneres beunruhigt. Manlius hat ihn "perfide" und "lâche" gescholten: mit Bezug hierauf sagt er zu sich selbst:

Quelle confusion, à ce reproche affreux!
 Quelle stupidité suspend ici mes vœux!
 Que résoudre? Il me fuit comme un monstre funeste:
 Irai-je lui montrer encore ce qu'il déteste?
 O colère trop juste! o redoutable voix!
 Noms affreux, entendus pour la première fois!
 Moi lâche! moi perfide! et je vivrais encore?
 Moi-même autant que lui je me hais, je m'abhorre;
 Il m'a contre moi-même inspiré sa fureur.
 Allons, ne souffrons pas des noms si pleins d'horreur;
 De la nuit du tombeau couvrons-en l'infamie;
 Et le cherchant, malgré sa colère affermie,
 Forçons-le de douter, en voyant mes efforts,
 Qui l'emporte en mon coeur, du crime ou du remords. (IV, 5.)

Er fühlt Gewissensbisse, weil er feige und "perfide" oder, wie er es früher nannte, niedrig gehandelt hat. Fast noch klarer ist er über sich in seinem späteren Monologe:

Le sénat voudrait-il? Mais en peux-tu douter?
 Sur ce qu'on voit de toi, te doit-on respecter?
 Tu trompes tes amis? tes ennemis te trompent.
 Et toi-même as rompu les mêmes nœuds qu'ils rompent.
 Ainsi donc Manlius m'imputant son trépas,
 Je verrois. . . . Mais du moins ne l'abandonnons pas. (IV, 8.)

Wir sehen, es ist immer dasselbe, was Reue in ihm erregt und auch die Zweifel vor der Tat hervorbrachte. Diese Beständigkeit in

der Selbstbeurteilung ist wieder ein Hinweis darauf, daß er über sich im Klaren ist.

Bei Manlius ist, wie bei Otways Pierre, dem er entspricht, nichts von Gewissensbissen zu merken, weil er sich durchaus im Recht fühlt. Dementsprechend hält er es für seine Pflicht, nach dem Verrat Servilius zu hassen.

MANLIUS:

O dieux! à le haïr faut-il qu'il m'ait forcé?

ALBIN:

Quoi! parlez-vous encore de haine et de colère
Après tout ce qu'a fait son repentir sincère?

.

MANLIUS:

Vain remède à mes maux! inutile secours!
Quand son zèle et ses soins auroient sauvé mes jours,
Peut-il de mes desseins rétablir l'espérance?
Et puis-je aimer la vie en perdant ma vengeance?
Toutefois que me sert de cacher à ta foi
Un penchant qui vers lui m'entraîne malgré moi?
Oui, je te fais l'aveu de ma honte secrète;
Pour un perfide ami ma haine m'inquiète,
M'embarrasse! et tandis que, ferme, indifférent,
Je vois, pour me sauver, tout ce qu'il entreprend,
En dédaignant ses soins, mon cœur y trouve un charme
Qui malgré son dépit, le touche et le désarme:
Non qu'enfin de ma gloire aujourd'hui peu jaloux,
Sans rien vouloir de plus j'apaise mon courroux;
Je prétends. . . . Mais il vient. Sors, Albin, et me laisse
A ses regards du moins dérober ma faiblesse.

(Albin sort.)

MANLIUS, SERVILIUS.

MANLIUS:

Enfin tu prétends donc dans mon cœur confondu
Triompher malgré moi d'un courroux qui t'est dû? (V, 1.)

Durch die energische Betonung der Rache als Pflicht und ausschließliches Motiv für die Verschwörung unterscheidet sich Manlius in ähnlicher Weise von den beiden Pierres, wie Servilius von den Jaffiers. Wie haben hier wieder die durch die Vernunft hervorgerufene Vereinfachung der Beweggründe und zugleich die starke Betonung der Pflicht, die, wenn sie auch durchaus mit

den selbstischen Trieben übereinstimmt, doch Pflicht bleibt.

Auch bei Valerie finden wir die bewußte Übereinstimmung mit dem Sittengesetz. Hierdurch erhält sie einen Zug, der sie besonders merklich von Otways Belvidera unterscheidet, die, obgleich sich immer im Recht fühlend, dieses Gefühl nicht mit dem Verstand zu stützen weiß. In ihrer Leidenschaft, ihr ganzes Sein dem Gatten hinzugeben, sagt sie:

Then be the next my doom.
I see thou hast passed my sentence in thy heart,
And I'll no longer weep or plead against it;
But with the humblest, most obedient patience
Meet thy dear hands, and kiss them when they wound me.
Indeed I'm willing, but I beg thee do it
With some remorse; and, when thou givest the blow,
View me with eyes of a relenting love,
And show me pity, for 'twill sweeten justice. (V, 2.)

Der Franzose übernimmt fast wörtlich diese Stelle, aber sein und seiner Heldin logisches Gewissen erlaubt ihr nicht, derartig selbstbetrügerische Worte auszusprechen; bei ihm heißt es:

Je puis souffrir la mort, mais non votre courroux,
Immolez sans fureur une tendre victime:
Que ce soit seulement un effort magnanime;
En me perçant le cœur, ne me hâissez pas,
Plaignez-le au moins, ce cœur, qui jusques au trépas
Vous aima, ne périt par votre main sévère
Que pour avoir sauvé ma patrie et mon père. (IV, 9.)

Die kleine Änderung dieser Stelle bei dem Franzosen zeigt deutlich, daß seine Heldin sich durchaus bewußt ist, richtig gehandelt zu haben, ja sich gewissermaßen als Märtyrerin der gerechten Sache betrachtet.

Im großen ganzen können wir im Hinblick auf Gewissen und sittliche Begriffe über unsere drei Dramatiker folgende Verallgemeinerung machen. Bei Otway finden wir das Gewissen sozusagen im Erwachen begriffen; es steht auf einer ähnlichen Stufe wie bei den Shakespeareschen Gestalten: als Motiv des Handelns betrachtet, ist es eine Kraft neben anderen. Bei La Fosse haben wir einen hohen Grad von eigentlich abstrakt

raisonnierendem Gewissen, also Gewissen im eigentlichsten Sinne des Wortes; wo eine Gelegenheit dafür geboten ist, wie bei Servilius, da ist es die Haupttriebfeder. Bei Hofmannsthal finden wir beinahe jenen Standpunkt jenseits von Gut und Böse, den Stendhale, Burkhard und Nietzsche uns in der italienischen Renaissance schauen gelehrt haben.³³

Wir haben früher gesagt, daß die in dem französischen Drama zu Tage tretenden Auffassungen der Moral einer sehr geselligen Zeit entsprächen. In einer solchen wird vor allem auch auf gutes Benehmen gehalten. Es ist somit natürlich, daß ein Edler und Held wie beispielsweise Servilius nie Würde oder Höflichkeit verliert, besonders, da er Franzose ist gegenüber den Frauen. Es wäre eine Ruchlosigkeit gegen den Anstand, eine Dame, wie dies Jaffier tut, mit dem blanken Dolch zu bedrohen. Dementsprechend wird bei La Fosse die Szene, in der Jaffier Belvidera erstechen will, nicht wenig gemildert: obgleich Valerie ohne des Gatten Wissen alles verraten hat, macht er ihr zuerst kaum Vorwürfe. Allerdings als er später sieht, daß der Freund verloren ist, wird seine Sprache ihr gegenüber etwas energischer. Er droht ihr mit dem Tod, aber mit schonendem Takt.

SERVILIUS:

Oses-tu bien encore te montrer à ma vue?
Ne vois-tu pas ici le péril que tu cours?

VALERIE:

Quoi donc? (IV, 9.)

Da Valerie ihn nicht verstehen will, so wird er doch etwas aufgebracht über ihre Gleichgültigkeit im Hinblick auf ihre Verräterei. Immerhin muß er sich ihre Schuld klar beweisen, dadurch, daß er ihr vorhält, was sie eigentlich getan hat, solange bis er sich berechtigt zu sein glaubt, eine deutlichere Drohung auszusprechen. Auf obige Worte Valeries erwidert er:

³³ Dieses fast völlige Ausscheiden des Gewissens neben anderen Motiven möchte aber bei Hofmannsthal mehr als bloß historische Exaktheit sein, es möchte eben auch mit der modernen Vorliebe für die Gewissenlosen, die von Nietzsche recht eigentlich begründet wurde, zusammenhängen.

Où m'ont réduit tes funestes discours?
 Où Manlius est-il? qu' en as-tu fait, perfide?
 Tu trembles vainement du courroux qui me guide;
 Avant ta trahison il y falloit songer.
 Dans les derniers malheurs tu viens de le plonger;
 Arrêté, menacé, comblé d'ignominie,
 Son espoir le plus doux est de perdre la vie;
 De sa haine à jamais tu m'as rendu l'objet.
 Mais enfin, quand je suis entré dans son projet
 De la foi de tous deux je t'ai faite l'otage,
 Et de sa sûreté ta vie étoit le gage:
 Tu l'as trahi; tes soins pour Rome ont réussi;
 Que tarde ma fureur de le venger aussi? (IV, 9.)

Eigentlich ist das wohl nur rhetorische Figur. Wie könnte er, der wohlerzogene Cavalier, er, der gegenüber der Gattin das Wort Tod nur in höflicher Umschreibung gebraucht, die verehrte und geliebte Frau töten?

Auch die andern Gestalten von La Fosse verlieren, wenn sie streiten, nie ihre Würde. Schwiegersohn und Schwiegervater stehen sich gegenüber; es handelt sich um die Entführung der Tochter. Valerius sagt, er habe ja Servilius seine andere Tochter als Gattin angeboten statt Valerie; hierauf Servilius:

Ah! sur moi vos bienfaits avoient beau se répandre,
 Vous m'ôtiez plus, seigneur, qu'ils ne pouvoient
 me rendre:
 Valérie avoit seule et mon cœur et mes vœux;
 Ce qui n'étoit point elle étoit au-dessous d'eux;
 Sans elle tous vos dons, loin de me satisfaire,
 N'étoient. . . . Mais où m'emporte une ardeur téméraire?
 Tous mes raisonnements ne font que vous aigrir.
 Eh bien! ce n'est qu'à vous que je veux recourir;
 Pour ne devoir qu'à vous ma grâce tout entière
 J'implore ici pour moi votre bonté première.
 Plus je parais, seigneur, criminel à vos yeux,
 Plus l'oubli de mon crime est pour vous glorieux:
 Vos aïeux et les miens, que cet hymen assemble,
 Peuvent sans honte. . . .

VALERIUS.

Eh bien! parlons d'accord ensemble.
 Veux-tu faire un effort digne de m'apaiser?

SERVILIUS:

Pour un bonheur si grand que puis-je refuser?
Parlez, seigneur, parlez.

VALERIUS:

Ta valeur, ta naissance,
Peuvent faire, il est vrai, chérir ton alliance;
Mais je la tiens coupable, et ne te connois plus
Depuis que l'amitié t'unit à Manlius,
À ce superbe esprit suspect à sa patrie.
Sois, si tu veux, fidèle à flatter sa furie;
Mais dégage mon sang du sort et des forfaits
Où pourroient quelque jour t'entraîner ses projets;
Romps aujourd'hui de gré ce que tu fis de force;
Entre ma fille et toi souffre enfin un divorce;
Ou, pour mieux m'expliquer, choisis dès aujourd'hui
Manlius sans ma fille, ou ma fille sans lui:
Vois de ces deux partis celui qui peut te plaire;
Tu ne peux qu'à ce prix désarmer ma colère.

SERVILIUS:

Si votre offre un moment avoit pu m'ébranler,
De ce fer, à vos yeux, je voudrais m'immoler.

VALERIUS:

C'en est assez; adieu. (I, 4.)

Ich hebe an diesem Gespräch nur noch hervor, daß Servilius gleich dem Gespräch eine andere Wendung gibt, als er allzu viel Hitze in den eigenen Worten bemerkt, und mit einem graziösen Kompliment schließt. Wie viel derber ist der Ton der entsprechenden Stelle bei dem Engländer! Jaffier und Priuli streiten miteinander:

JAFFIER:

You use me thus, because you know my soul
Is fond of Belvidera: you perceive
My life feeds on her, therefore thus you treat me.
Oh! could my soul ever have known satiety,
Were I that thief, the doer of such wrongs
As you upbraid me with, what hinders me,
But I might send her back to you with contumely,
And court my fortune where she would be kinder?

PRIULI:

You dare not do't.

JAFFIER:

Indeed, my lord, I dare not.

My heart, that awes me, is too much my master:
Three years are past since first our vows were plighted,
During which time, the world must bear me witness,
I've treated Belvidera like your daughter,
The daughter of a senator of Venice:
Distinction, place, attendance, and observance,
Due to her birth, she always has commanded;
Out of my little fortune I have done this,
Because (though hopeless e'er to win your nature)
The world might see I loved her for herself,
Not as the heiress of the great Priuli—

PRIULI:

No more!

JAFFIER:

Yes, all! and then adieu for ever.

There's not a wretch that lives on common charity
But's happier than me: for I have known
The luscious sweets of plenty; every night
Have slept with soft content about my head,
And never waked but to a joyful morning;
Yet now must fall, like a full ear of corn,
Whose blossom 'scaped, yet's withered in the ripening.

PRIULI:

Home, and be humble, study to retrench. . . . (I, 1.)

Und wie kräftig ist erst die Sprache des englischen Vaters gegenüber Jaffier an folgender Stelle:

PRIULI:

You stole her from me; like a thief you stole her,
At dead of night, that cursed hour you chose
To rifle me of all my heart held dear.
May all your joys in her prove false like mine!
A sterile fortune, and a barren bed
Attend you both! continual discord make
Your days and nights bitter and grievous! Still
May the hard hand of a vexatious need
Oppress and grind you, till at last you find
The curse of disobedience all your portion! (I, 1.)

Bei Menschen, die in einem solchen Ton verhandeln, darf es uns nicht wundern, wenn sie zu handgreiflichen Argumenten übergehen. Als Jaffier dem Pierre gesteht, er habe die

Verschwörung verraten, schlägt dieser den Treulosen. Manlius sagt an dieser Stelle in edler Reflexion zu Servilius:

Et je n'enfonce pas un poignard dans ton sein!
Pourquoi faut-il encore que ma main trop timide
Reconnoisse un ami dans les traits d'un perfide?
Qui? toi? tu m'as trahis? l'ai-je bien entendu? (IV. 4.)

Es ist klar: in diesen Ton passen keine Anspielungen auf das Sexuelle, wie wir sie gar häufig bei dem Engländer und dem Deutschen finden. Daß im privaten Leben des Ancien Régime gerade das Umgekehrte der Fall war, zeigt nur die Strenge der Convention. Man könnte einwenden, die Verschiedenheiten im Ton gingen mehr auf Zufälliges zurück: beispielsweise werde die rohere Sprache Priulis im englischen Stück dadurch hervorgerufen, daß er Jaffier als besseren Lakaien betrachte, während im französischen Drama die beiden Gegner sozial gleichgestellt seien. Aber warum verändert der Franzose die Fabel derartig? Eben um die gemeine Sprache auszuschalten; und vielleicht auch, um überhaupt nur den Anblick eines quasi Dieners seinem Publikum zu ersparen. Die unteren Stände durften ja im allgemeinen nur in der Komödie eine Rolle spielen, wo der Spott sie möglich machte.

Unsere Darstellung stützte sich bis jetzt wesentlich auf die Hauptpersonen; da diese nichts mehr zu geben haben, was für unsere Aufgabe von Wichtigkeit ist, kommen wir nun zu Betrachtungen, die fast ausschließlich von den Nebenpersonen ausgehen werden.

Die Nebenpersonen bei Otway dienen der Hauptsache nach dazu, der Handlung Hintergrund und charakteristisches Gepräge zu geben; und in einem Falle, nämlich bei Antonio, der politischen Satire. Diese Zwecke gehören nicht in die klassizistische Tragödie, daher können die Nebenpersonen von La Fosse leicht ausgeschaltet werden. Bei Hofmannsthal bleibt ihre Aufgabe so ziemlich die gleiche wie bei Otway, nur daß entsprechend der romantischen Vorliebe für ein Vergangenes die allgemeine Charakteristik Otways für das Venedig des 17. Jahrhunderts zugeschnitten wird.

7. ORIENT UND RENAISSANCE

Orient und Renaissance geben dem Venedig des beginnenden 17. Jahrhunderts sein Gepräge.

Das orientalische Element hat bei Hofmannsthal seine eigentümliche Formulierung in der Mulattin gefunden, der Dienerin Aquilinas. Wie doch die Farbige uns jenes halb-morgenländische Venedig des Veronese nahebringt: jenes Venedig, in dem die Menschen in Turban und krummem Säbel ganz zu Hause sind, in dem die schwarzen Lakaien als notwendige Kontrastfarbe ihrer Umgebung erscheinen. Als Kontrast erscheint auch die Mulattin—sie, die schwarze Alte, Häßliche, neben Aquilina, der Weißen, Jungen, Schimmernden.

In ihr lauert ein instinktives Wesen, eine ungebrochene Halbtiernatur, die uns wiederum an den Orient mit seinen animalischen Trieben, seinem schwülen Aberglauben erinnert. Selbst die Bühnenanweisungen suggerieren den Eindruck eines katzenartigen Raubtieres: "Die Mulattin schlüpft herein," oder sie "gleitet lautlos." Eine mystische Ehrfurcht vor dem Geschlechtlichen erfüllt sie. Aquilinen, die auf die Männer hypnotisch wirkt, verehrt sie wie eine Göttin. In ekstatischer Ehrfurcht und Liebe wirft sie sich vor ihr nieder:

Ich hab dich ja so lieb! Ich will dich ja
So reich, so schön, und alle Männer, alle,
die wilden Bestien, unter deinen Füßen:
gepflastert soll dein Weg mit ihnen sein,
du Kaiserin, du weiße Aquilina—(S. 97.)

Da diese Macht Aquilinen, wie wohl die Mulattin meint, fast ausschließlich durch das Körperliche ausgeübt wird, so ist ihr jeder Teil von Aquilinen Leib eine Verzückung, wobei sehr bezeichnend für die Dunkelgefärbte ihre ehrfürchtige Bewunderung für die weiße Haut der Herrin ist:

. . . . So hauch ich,
als müßt ich deinen ganzen weißen Leib,
die süßen Knie, die schönen langen Hüften
und alles bis zum Rund der Schultern, alles

hervor aus meinen Eingeweiden holen,
 heraus dich atmen, dich aus mir, du Weiße,
 du Schimmernde, du Biegsame, du Schlankè,
 aus meinem gelben, alten, bösen Leib. (S. 93.)

Ein Zug, der uns modern und doch wieder morgenländisch anmutet, ist die Idee der zeugend magnetischen Kraft in diesem "Hauchen." Wiederum diesen animalischen Magnetismus finden wir, wo die Mulattin erzählt, daß sie um den Tod des Alten bete; sie sucht gleichsam auf hypnotischem Weg das Leben Dolphins zu vernichten:

Der Alte stirbt, und du wirst ihn beerben.
 Er stirbt! Er stirbt! Ich bete so darum,
 so stark, daß mir zuweilen ist, ich seh ihn
 schon taumeln und nach vorne überfallen. (S. 97.)

Noch mehr sehen wir diese primitive Umgestaltung (oder den Ursprung?) des Gebets in eine Beschwörungsformel, deren Kraft gewissermaßen den Gott (Dämon) zwingt, es zu erfüllen, wo Aquilina ihrer Dienerin gebietet, durch Gebete eine dauernde Liebe in Pierre zu erzeugen:

. Bleib doch bei mir.
 Und wenn er kommt, geh dort hinein, mein Engel,
 Und wirf dich auf die Knie und bete! Bete!
 Bis dir die Zunge schwillt, bis dir die Augen
 aus ihren Höhlen treten, bete! Bete!
 Daß er bei mir bleibt. Bete unaufhörlich!
 Ich werd es wissen, ob du stark genug
 gebetet hast! (S. 106.)

Verschiedene von diesen Zügen, die vor allem im Orient gezüchtet werden, finden wir auch bei den höheren Typen; so das wollüstige Element. Belvidera sagt, Jaffier sanft abwehrend:

Still, ich möchte beten: Gib,
 daß ich anschauend diese kahlen Wände,
 beraubten Truh'n, dies weggeriss'ne Bette,
 die Spuren rings, womit gemeine Hände
 zu foltern meinen. und den Sitz des Glücks
 so wenig treffen als ein Wütender,
 der mit dem Dolche sticht in leere Luft—

JAFFIER

(preßt sie heftig an sich, sie verwirrt sich)

BELVIDERA:

Laß' mich zu Ende beten: gib daß ich

(ihre Stimme erstickt in Zärtlichkeit)

mich des zu großen Glücks nicht überhebe.

(Sie hebt noch einmal den Kopf)

Laß' deine Lippen zu den meinen kommen,

Daß sie's zusammen beten. . . . (S. 58.)

Auch noch bei andern Gestalten sind solche Züge vorhanden. Man erkennt, wie unmöglich sie sind in der vernunftgeordneten Welt des Franzosen, aber auch bei dem Engländer finden wir sie in keiner Weise vorgebildet. Wie gänzlich Hofmannsthal dieser Mystik zu lieb Otway gelegentlich umarbeitet, wird recht deutlich, wenn wir betrachten, was die Magd Aquilinas, die der Mulattin entspricht, bei Otway zu sagen hat. Sie meldet Antonio an: "But, madam, he's here already, just entered the doors" (III, 1). Nachdem Aquilina den Antonio, der wie ein Hund bellte, hinausgepeitscht hat, tritt die Magd wieder auf: "Heavens Madam! what's the matter? (*He howls at the door like a dog*)" (III, 1). Hier ist nichts von morgenländischem Kolorit, wir haben es mit der typischen englischen Magd zu tun.

In Bernardo Capello, einem der Verschworenen, verkörpert Hofmannsthal das Renaissance-Geckentum. Er gehört zu den geistig höheren Typen, und doch finden wir bei ihm einen Zug, der wiederum im Orient besonders stark vorgebildet erscheint, nämlich eine wollüstige Grausamkeit. Bernardo schwelgt in Visionen raffinierten Mordens. Er hat die Listen der Senatoren, die getötet werden sollen, aufgesetzt. Die Liste hat er schön geschrieben, mit Schnörkeln. Auch in seinem Äußern ist etwas Geziertes: "Capello ist ein hübscher, blasser Mensch von unbestimmbarem Alter. Auf seinem Gesicht ist ein immer gleiches Lächeln, das auch bleibt, wenn der Zorn seine Züge verzerrt. Er reicht mit schönen, gepflegten Händen über den Lichtschein der Laterne hin ein Blatt" (S. 70). Die Gebärde am Schluß der Beschreibung deutet ein bewußtes Zur-Schau-Tragen der Schönheit an. Ganz dementsprechend finden wir auch einen

intellektuellen Gecken in ihm. Da wir uns in der Renaissance befinden, äußert sich dieser in einem gezierten Römertum. Er redet die Verschworenen an, "langsam, fast geziert":

Lieben Freunde, wenn ihr mir einen Gefallen tun wollt, so nennt mich nicht mehr Capello, nennt mich *Catilina*. Das war der größte Mann von Rom, und es sind reaktionäre Hunde, die ihn verkleinert haben. *Catilina* will ich heißen, und als *Catilina* laß ich mir den großen, goldenen Thron des Dogen auf die freie Treppe stellen und lasse sie mir vorführen, einen nach dem andern, wie ich sie da habe auf meiner Proskriptionsliste. Dein Name? frag' ich—und er antwortet aus dem zahnlosen, hochmütigen Maul: Corner oder Morossin, oder Tiepolo oder Priuli, oder Badoar, oder Contarin—oder Capello, wenn es einer von meinen Herren Oheimen ist. *Dein Name, dein Verbrechen. Du mußt sterben!* antworte ich, *kurz, lapidar, römisch*. Und *Catilina* winkt, und die zwei, die den Herrn Senator vorgeführt haben, stoßen ihn die paar harten, glatten Stufen hinunter in den Hof. Da stehen ihrer fünf oder sechs mit Piken—(verbindlich) der oder der, oder wem es Spaß macht—und indessen ihr ihn niederstecht, wird mir oben schon wieder ein neuer vorgeführt. *Dein Name, dein Verbrechen, du bist verurteilt*, sag ich wieder und so—(in ganz leichtem, fast scherzendem Ton) glaub ich, wir werden sie in zwei bis drei Vormittagen erledigen. (S. 72 f.)

Die eigentlichste Bedeutung des Geckentums ist der Wunsch, auf das andere Geschlecht anlockend zu wirken. Dementsprechend finden wir bei Bernardo die Geschlechtlichkeit betont. In der Szene, in der Jaffier die Gattin den Verschworenen als Pfand übergibt, heißt es:

(*Capello: hat die Laterne in der Hand; er läßt, in dem er sie mit der Hand abblendet, ihren ganzen Schein auf Jaffier und noch mehr auf Belvidera fallen.*)

CAPELLO

(*an Renaults Seite, indessen Jaffier leise eindringlich auf Belvidera einspricht*):

Es ist die Priuli! Siehst du den Hochmut?
in ihren Lippen! Siehst du dieses Etwas,
das über alles Elend triumphiert?
Wie man sie hassen muß, die so dastehen!
Schau hin, *dies Fleisch, das durch die Nachtluft funkelt*,
ist kostbarer als die gehüteten

Juwelen von St. Markus und gewohnter
kniefällige Huldigung als die Reliquien
vom heiligen Kreuz. Seht ihr die Priuli!
Ihr Brüder, *solches sind die Löwinnen,*
die wir vorspannen wollen morgen nacht
dem Wagen unseres römischen Triumphes. (S. 87 f.)

Wir sehen, Wollust und Grausamkeit sind bei Capello verschmolzen als Rohstoff seines Wesens. Das Geckentum, auch der intellektuelle Snob, sind nur Kulturzüchtungen dieses Urinstinkts.

Während die Darstellung wollüstiger Grausamkeit bei Otway fehlt, der ja, wie seine Zeit überhaupt, kaum versucht, Lokalfarben zu geben, ist hingegen der Ansatz zum gelehrten Antikisierenden wie wir es in Brambilla finden, schon vorhanden. Es entspricht einer Modeströmung der gesamten Renaissance, nicht einer tiefergehenden Forscherliebe. Daher finden wir, daß bei Otway die Antike nur als Resonanzboden für volltönende Namen gebraucht wird; bei Hofmannsthal dagegen, welcher in der Zeit der Liebe zum Geschehenen lebt, erhält dieses Spielen mit dem Römertum eine gewisse Physiognomie. Gerade genug, um daran zu erinnern, daß wir uns in Italien befinden, wo die Antike zu einer lebendigeren Existenz wiedererweckt wurde als im Norden.

In dem Charakter des venetianischen Adels vom 17. Jahrhundert, wie ihn Hofmannsthal schildert, kommt auch die Staatskunst, wie sie in der Republik gewaltet haben soll,³⁴ zum Ausdruck—jener raffinierte Aufbau der sich gegenseitig überwachenden Behörden, das heimtückische Auskundschaften, die hinterlistige Urteilsvollziehung. Auch diese Elemente hat Hofmannsthal eigenartig und charakteristisch mit seiner Handlung verwoben.

Daneben fühlen wir den noch gewaltigen Pulsschlag der Renaissance an der wilden Leidenschaftlichkeit, an dem maßlosen Stolz, der selbstbewußten Würde der Aristokraten, Priulis und Belvideras. Diese wird aber nicht wie bei La Fosse dadurch

³⁴ Nach Mommsen scheint man die Greuel dieser Politik stark übertrieben zu haben.

erreicht, daß die Menschen von Rang in einer erlesenen Welt eingeschlossen werden, die ihre eigenen Gesetze hat, in der alle nach diesen Gesetzen handeln—wodurch eine sublimen und leidenschaftslose Vornehmheit³⁵ erzeugt wird. Hofmannsthal zwingt diese Nobili, aus Achtung vor sich selbst sich nicht zu vergessen. Mit einer edlen Kunst, die vielleicht nur bei Hebbel ihresgleichen findet, weiß er, trotz der starren Zurückhaltung dieses Städteadels uns doch seine rasenden Leidenschaften empfinden zu lassen. Wir erkennen jene Optimaten wieder, die auf den Bildern Titians und Veroneses zwischen Heiligen und Madonnen einherschreiten wie unter ihresgleichen und kaum vor Gott den starren Nacken beugen. Wenn Hofmannsthal aber auch mit ästhetischem Wohlgefallen bei diesen nie sich bezweifelnden Herrennaturen verweilt, versäumt er doch nicht, mit rücksichtslosem Realismus (Realismus in dem Sinne genommen wie auch Shakespeare oder Kleist Realisten sind) ihre Schwächen aufzudecken in der Gestalt des Senators Dolfin, des englischen Antonio. Schon Otway hat in Antonio den hypersexuellen Lüstling, den verkommenen Adligen der Stuartzeit, dargestellt, der bei der Aussicht auf einen Sinneskitzel jede Selbstachtung verliert. Hofmannsthal läßt Dolfin den schonungslos tyrannisierenden Geschlechtstrieb und die daraus strömenden Schwächen verkörpern, welche er mit der raffinierten und grausamen Technik des modernen Realismus bloßlegt. Es kommen dabei einzelne Züge heraus, die bei dem weniger krankhaft verfeinerten Engländer fehlen; z. B. Dolfin's Haare sind gefärbt, er "muß ein Mieder tragen," und er ist "voll Schminke und Salben." Mit der liebevollen Perfidie des Weibes hält ihm seine Maitresse, die ihn verachtet, das selbst vor. Trotz alledem vergißt Hofmannsthal nicht, daß er es mit einem Standesgenossen, einem Edlen zu tun hat. Er haucht Dolfin den Feueratem der *grande passion* ein, und der Grotesk-Erbärmliche Otways ersteht in ergreifender Tragik, ein Baron

³⁵ Diese leidenschaftslose Vornehmheit kommt bei La Fosse mehr als bei einigen andern französischen Klassizisten heraus. Aber sogar die Leidenschaft bei Corneilles Gestalten erscheint zahm beispielsweise neben Hebbels Herodes oder Hofmannsthals Priuli.

Hulot,³⁶ den das große ungestillte Verlangen manchmal zum Pathos des erhabenen Schmerzes emporhebt. Hofmannsthal läßt uns mit einer erlesenen Kunst sogar in der schändlichen Schwäche des Alten immer wieder den Würdenträger der venetianischen Republik erkennen, der durch die eigene Ohnmacht aufs empfindlichste verletzt wird; denn sein Gemüt ist erbarmungslos zart und stolz. So erhält Dolfin manchmal fast etwas Rührendes (sehr bezeichnend für den kraftlosen Immoralismus des Neuromantikers) an Stellen, wo Otway nur kalten Hohn über ihn ausgießt. Man sehe, was beispielsweise Hofmannsthal aus folgendem Motiv Otways gemacht hat. Antonio (Dolfin) befindet sich bei Aquilina.

Aquilina. No, sir.

Antonio. Then look you, now, suppose me a bull, a Basan-bull, the bull of bulls, or any bull. Thus up I get, and with my brows thus bent—I broo, I say, I broo, I broo, I broo. You won't sit down, will you?—I broo— (*Bellows like a bull, and drives her about*).

Aquilina. Well, sir, I must endure this. (*She sits down*). Now your honour has been a bull, pray what beast will your worship please to be next?

Antonio. Now I'll be a senator again, and thy lover, little Nicky Nacky! (*He sits by her*). Ah, toad, toad, toad, toad! spit in my face a little, Nacky—spit in my face, pr'ythee spit in my face, never so little: spit but a little bit—spit, spit, spit, spit, when you are bid, I say; do, pr'ythee spit—now, now, now spit. What, you wont spit, will you? then I'll be a dog.

Aquilina. A dog, my lord?

Antonio. Ay, a dog—and I'll give thee this other purse to let me be a dog—and to use me like a dog a little. Hurry durry—I will—here t'is.— (*Gives the purse.*)

Aquilina. Well; with all my heart. But let me beseech your dogship to play your tricks over as fast as you can, that you may come to stinking the sooner, and be turned out of doors, as you deserve.

Antonio. Ay, ay—no matter for that—(*he gets under the table*)—that shan't move me—now, bough waugh, waugh, bough waugh! (*Barks like a dog.*)

³⁶ Baron Hulot d'Ervy, der Held eines Romans von Balzac (*Contes de la vie de province*); vgl. Taine, *Essai sur Balzac*, S. 77, 121, 124.

Aquilina. Hold, hold, hold sir, I beseech you; what is't you do? If curs bite, they must be kicked sir. Do you see? kicked thus.

Antonio. Ay, with all my heart: do, kick, kick on; now I am under the table, kick again—kick harder—harder yet. Bough waugh waugh waugh, bough—odd, I'll have a snap at thy shins—bough waugh, waugh waugh, bough—odd, she kicks bravely.—

Aquilina. Nay then, I'll go another way to work with you; and I think here's an instrument fit for the purpose. (*Fetches a whip and a bell*). What, bite your mistress, sirrah! out, out of doors, you dog, to kennel and be hanged! Bite your mistress by the legs, you rogue! (*She whips him*).

Antonio. Nay, pr'ythee Nacky, now thou art too loving: hurry durry, odd, I'll be a dog no longer.

Aquilina. Nay, none of your fawning and grinning: but begone, or here's the discipline: what, bite your mistress by the legs, you mongrel? Out of doors—out, out, to kennel, sirrah! go.

Antonio. This is very barbarous usage, Nacky, very barbarous: look you, I will not go—I will not stir from the door, that I resolve—hurry, durry, what, shut me out? (*She whips him out.*)

Aquilina. Ay and if you come here any more to night, I'll have my footmen lug you, you cur! What, bite your poor mistress Nacky, sirrah? (III, 1.)

Bei Hofmannsthal lautet die entsprechende Szene wie folgt:

AQUILINA

(*richtet sich endlich wieder auf. Ihr Gesichtsausdruck ist ganz beruhigt*):

Noch immer da? Mein lieber kleiner Hund?
mein süßer Amadou hat sterben müssen
so jung! Und solche Greise sitzen ewig
am gleichen Fleck—

DOLFIN:

Wie, meine Aquilina?
wirfst du mir vor, daß ich noch lebe? wie,
kann ich dir nicht so viel sein wie der Hund,
nicht bei dir sitzen, mit den Augen betteln,
am Mund dir hängen, meine Ohren spitzen?

AQUILINA:

Mein gutes Tierchen, du vergißt dein Alter.

DOLFIN:

Kann ich nicht schnuppern und das Plätzchen finden,
wo deine Füße sind? (*Er küßt ihren Fuß*).

AQUILINA:

(steht auf).

Du möchtest

ihn mir ersetzen? Du! Wärest du nur nicht
um so viel häßlicher wie er. War etwa
sein Haar gefärbt? Mußt er ein Mieder tragen?
War er voll Schmink' und Salben? Herr, wodurch
wollt ihr an einen solchen Freund erinnern?

DOLFIN:

Durch meine Treue.

AQUILINA:

Pfui, die Blasphemie.

Die quoll aus seinem muntern, stummen Aug. (*Träumend*)
Sein Aug war treu, sein Aug war jung—
(*plötzlich ganz umschlagend*)

Mein Herr,

ich wünsch euch eine gute Nacht. (*Geht ins Schlafzimmer.*
macht die Tür fest zu, verriegelt von innen). (S. 103 f.)

Der Ton ist hier nicht bitter, sondern weich, elegisch, venetianisch. "Spit in my face," so etwas fehlt bei Hofmannsthal. So fehlt auch an anderer Stelle der bissige satirische Hieb, daß, weil Aquilina Maitresse eines Senators sei, ihr Schlafzimmer mit Anstand abgesucht werden müsse. Man erkennt die zeitgemäße politische Satire in dieser haßerfüllten Darstellung Antonios, immerhin würde bei uns nicht einmal, wenigstens nicht auf der Bühne, die politische Satire soweit getrieben wie in der Hundeszene, von der selbst der *Simplizissimus* noch lernen könnte; man sehe sich beispielsweise die Theaterstücke Thomas an, der doch kein sehr verschämtes Gemüt ist. Hofmannsthal ist zu sehr Ästhet und Artist, um sich für praktisches Handeln zu interessieren. Was bei Otway Satire war, verwandelt sich bei ihm in das Sittengemälde einer Vergangenheit.

Der Einblick in die Kulissen jener schwelgerischen Stadt früherer Jahrhunderte, den wir durch Dolfin erhalten, wird ergänzt durch das Bild Aquilinas. In Venedig, wo die vornehmen Frauen mit geradezu tückischer Eifersucht von der Öffentlichkeit ferngehalten wurden, konnte die Kurtisane einen

ähnlichen Rang erlangen wie die griechische Hetäre.³⁷ Dementsprechend finden wir, daß die unheimliche Leidenschaft, welche Dolfin verzehrt, nicht von einer gemeinen Maitresse geschürt wird, sondern von einer Fürstin unter den Kurtisanen: Hofmannsthals Aquilina hat einen ungezügelten Ehrgeiz, der sie adelt und ihr einen verhängnisvollen Magnetismus gibt. Dolfin sagt von ihr:

O, Priuli!

sagt das nicht, Vetter! Uns hat diese Stunde
einander so genähert! Kommt, ich bitt' euch,
nur eine Viertelstunde kommt mit mir,
sie sehen! Alles werdet ihr begreifen!
Ihr werdet selber wünschen—eine Wette,
um was ihr wollt!—ihr werdet wünschen, sie
auf der Tribüne der Senatorenfrauen
zu sehen bei der Segnung der Galeeren.—
(*Er steht vor Aufregung auf, wirft die Serviette weg*)
Und darum geht's ihr ja! Ist das nicht schon
so groß an ihr, so über alles!—Ehre
ist's, was sie glühend sich verlangt: vertrotzt sie
um Geld, um Bilder, Perlen, Porzellan,
Pelz oder Spitzen sich mit mir? Sie trotzt
um Ehre. Daß ich die ihr nicht erwirke,
das kränkt sie, seht, das setzt in ihren Augen
ihr meinen Wert herab und das vielleicht
ist der versteckteste und feinste Grund
von ihrem Zürnen. O, ihr müßt mit mir! (S. 194 f.)

Dolfin überschätzt sie nicht. Sie hat die Aristokratentugend der Herrschsucht; von sich selbst sagt sie:

der große Kardinal Farnese läßt
durch seine Gärten eine Bresche legen,
damit mein Wagen, im Triumph gezogen,
einziehen kann—sie liegen auf den Knien
vor mir. . . . (S. 101 f.)

Ihre Liebe zu Pierre hebt noch ihren Stolz. Sie hat eine wilde Leidenschaft; selbst durch den Todesgedanken flammen in ihr Gesichte auf von zügelloser Wollust:

³⁷ Vgl. St. Didier, *La ville et la république de Venise*, Paris, 1860. Dieser sagt von den Kurtisanen, die Dichter besängen sie, die Künstler feierten sie, die Großen protegierten sie.

. . . . Aber eine Nacht wird kommen,
 die wird noch schöner sein, um so viel schöner,
 so namenlos, so überschwellend herrlich,
 wie alles Letzte—denn ich weiß, ich weiß
 in mir, du wirst einmal gewaltsam sterben:
 aber zuvor, in deiner Todesnacht
 wirst du bei mir sein, und was niemals war
 —auch in der ersten nicht—das wird dann sein:
 ringsum wird Tod und Nacht sein, doch wir werden
 vor Jugend noch und vor Verlangen schimmern,
 an mir wird alles glänzen, in den Gruben
 von meinem Leib wird alles Leben sein,
 das ganze Leben wirst du in dich saugen,
 nichts wird dir fehlen, nichts wird ungestillt,
 nichts wird verloren sein, du wirst das Ganze
 hinuntertrinken und die Augen werden
 dir sinken. (S. 211.)

Man höre, wie sie die Bedienten kommandiert, die Dolfin gegen
 ihre Befehle hereingelassen haben:

So heiß ihn [Dolfin] wieder gehn, *verdammter Lümmel!*
 Wenn er nicht will, *so steck das Haus an, daß ich*
samt ihm verbrenne, denn ich will heut Nacht
 kein altes, kaltes Tier in meinem Bett.

(*Senator Dolfin ist eingetreten, winkt den Lakaien zu gehen. Die*
Lakaien ab).

AQUILINA

(*ohne Dolfin eines Blickes zu würdigen, schellt heftig mit einer Handglocke*):
 Lakaien!

(*Die Lakaien treten wieder ein*).

AQUILINA:

Hierher! Wenn ich es einmal noch erlebe,
 daß irgend jemand vorgelassen wird,
 den ich befohlen habe, abzuweisen,
ihr Diebsgesichter, laß ich euch vergiften!
 Macht fort! (S. 98.)

Und daneben finden wir eine Stelle wie die folgende:

AQUILINA

(*zur Mulattin*):

Ich will zu Bett.

(*zu Dolfin*).

Soll ich euch Bücher
 herschicken mit französischen Kupfern, Herr?
 Vielleicht auch eine Decke? Denn mir scheint
 ihr wollt hier übernachten.

DOLFIN;

Aquilina! (*eine Pause.*)

Du hast mich niemals zornig gesehen!

AQUILINA

(*tut als müßte sie lange nachdenken, zuckt dann die Achseln*):

Es gibt einige Merkmale gesteigerter Erregung, die ich niemals das Glück hatte, an euch kennen zu lernen.

DOLFIN:

Ich beherrsche mich.

AQUILINA:

Es ist nicht nötig.

DOLFIN:

Soll ich dir sagen, was ich heute Abend für dich getan habe?

AQUILINA (*gähnt*):

Nein.

DOLFIN:

Also höre!

AQUILINA:

Orsola, ich will zu Bett. Begleite mich.

DOLFIN:

Ich habe sondiert.

AQUILINA:

Und keinen Grund gefunden! Gute Nacht.

(*sie will ins Schlafzimmer*).

DOLFIN:

Ich habe mich einigen der einflußreichsten Senatoren ganz aufgeschlossen.

AQUILINA (*auf der Schwelle*):

Die Armen! (S. 98 ff.)

Die Kraft, welche in ihren früher angeführten Worten sich frei entlud, zittert hier verhalten in harten Epigrammen. Gegenüber Dolfin, dem Aristokraten, will sie sich nichts vergeben. Ihr Intellekt gibt ihr die Mittel, sich zu beherrschen und ihre verachtende Leidenschaft in der vornehmen Form des Sarkasmus zu äußern, so nonchalant und boshaft wie Hedda Gabler.

Otway, arm, bürgerlich, ein Mensch des derben, englischen siebzehnten Jahrhunderts, läßt seine Aquilina nur gemeinen Haß, gemeinen Ekel gegenüber Antonio zeigen, der sich im cynischen, ja handgreiflichen Humor des Volkes entlädt, wie wir schon gesehen haben in dem scheußlichen und doch genialen

Auftritt, wo sie ihn hinauspeitscht. Hofmannsthal nimmt dieses Motiv auf, aber er verfeinert es, er läßt uns Otways Auftritt nicht auf der Bühne sehen, sondern Aquilina erzählt nur, wie sie dem Alten gedroht hätte, sie werde ihn von ihren Dienern hinauspeitschen *lassen*. Man erkennt die Herrscherin, die derartige Geschäfte nicht selbst besorgt. Wir sehen, alle diese Züge ergänzen das Bild jenes Venedigs, dessen schmutzigere und gemeinere Farben in Dolfin's Wesen gespiegelt wurden.

Hier möchte allerdings ein Einwand laut werden: sei Hofmannsthal's Aquilina nicht eine zu großartige Persönlichkeit, um in dem müden, grauen, alltäglichen Venedig, das unter der festlichen Renaissance-Stadt modert, möglich zu sein? Als Prostituierte sei allerdings hier ihr Platz, aber der großartige Schwung ihres Wesens könne nicht mit einem solchen Beruf in Einklang gebracht werden. Die schlichtere Gestalt Otways stelle durchaus eine ehrlichere Arbeit dar. Bei Hofmannsthal vergäßen wir manchmal, daß wir es mit einem Freudenmädchen zu tun hätten. Otway mache dies immer recht deutlich, beispielsweise lasse er ihr von Antonio (Dolfin) einen Beutel mit Gold geben. Da man häufig Einwände dieser Art nicht nur gegen Hofmannsthal, sondern die Neuromantiker in allgemeinen machen hört, da somit eine typische Eigenschaft dieser Dichter die Ursache sein möchte, gehört es in unsere Aufgabe, ihnen eine genauere Betrachtung zu schenken.

In der Tat ist das Verschönern des Häßlichen eine bemerkenswerte Unart der Neuromantik. Man sehnt sich in unserer Zeit nach dem vollen Menschen, dem ungebrochenen, dem Raubtier. Aber man ist Ästhet, man liebt die grandiose Feuersbrunst der Leidenschaften, die in flammender Kontur auflodert gegen den schwarzen Himmel der Notwendigkeit—als Schauspiel, durch Stil geadelt.—Der Naturalismus kam diesem Bedürfnis halb entgegen, aber er chokierte durch seine Unflätigkeiten. Ricarda Huch machte die Leidenschaften, das Abstoßende, salonfähig und ätherisch, wenigstens für ein durch den *Simplizissimus* abgehärtetes Publikum. Beispielsweise stellt Ricarda Huch die Pest dar, oder sie beschreibt den Tod eines

Mädchens, das sich zum Fenster hinausstürzte; aber jene furchtbare Seuche wird mit einer unheimlich großartigen Poesie umgeben—ein monumentaler Schwung, etwas von Stuck und Böcklin liegt in ihrem Bild, und von allen den kleinen ekelhaften Symptomen ist keine Spur; und das Mädchen stürzt zwischen Lilien, ein edler Leichnam, umhaucht von Symphonieen aus Duft und Farbe—kein Wort von gebrochenen Knochen, von Blut und zerrissenem Fleisch. Hofmannsthal scheut sich nun in einigen seiner späteren Werke nicht viel mehr vor dem physiologischen Peinlichen, das durch die folgerichtige Darstellung mancher elementarer Leidenschaften notwendig gemacht wird, als der *Simplizissimus* oder Zola, mit dessen Nana Aquilina manches gemein hat; aber während der *Simplizissimus* dieses Peinliche einem nicht geringen Teil des deutschen Publikums mundgerecht zu machen versteht durch Steigerung in die Karrikatur bei primitiver Holzschnitttechnik, macht es uns Hofmannsthal erträglich, ja anziehend, durch Steigerung in das Mystische, Gräßliche, durch die Heftigkeit des Affekts, in dem es aufgenommen wurde, und durch Stil, also meistens dadurch, daß er derartige Gegenstände von verfeinerten, empfindsamen Naturen beschreiben läßt. So gibt er uns mehrmals einen Wilden, der gleichsam in der geweihten Luft eines neuromantischen Salons seine Unmöglichkeiten einigermaßen verloren hat. Bei Elektra und Ödipus gerät Hofmannsthal hierdurch jedoch in Widerspruch mit der historischen Wahrheit—wenn auch nicht mit der innern, der künstlerischen Wahrheit seiner Gestalten—woraus ihm Geschichtskundige einen schweren Vorwurf machen. Aber bei Aquilina versteht Hofmannsthal, trotz einem gewaltigen Pathos von Großmut uns die Kurtisane nicht vergessen zu lassen: sie will, um Pierre zu retten, sich einem Fremden hingeben, ja seine Sklavin sein, er möge mit ihrer Schönheit wuchern (übrigens eine recht romantische Auffassung). Es ist etwas Großzügiges und Elementares in dem Charakter Aquilinas, was auch fast jedem Satz, den sie spricht, ein vornehmes Gepräge gibt; ja selbst, wo es sich um Toilettenkünste handelt, fühlen wir, daß wir es mit keiner gewöhnlichen Prostituierten zu tun haben.

Dies Distinguierte des Charakters empfinden wir sogar, wenn Aquilina uns in den ekelhaftesten Teil ihres Berufes einblicken läßt: sie spricht von Dolfin, wie er neben ihr im Bette lag, "und im grauen alten Gesicht bewegten gräßlich sich die Adern, so oft er atmete, der verfall'ne Greis (S. 96). Der temperamentvolle ästhetische Widerwille erhebt sie hier über das Gewöhnliche, obgleich wir sie mitten in der Arbeit antreffen. Aquilina gehört eben in beide Sphären Venedigs. Sie ist Demimondaine, aber der vornehmen Renaissance-Welt; ihr Beruf erklärt die wilde Zügellosigkeit ihrer Instinkte, ihr (fast möchte ich sagen) sozialer Rang—der Umgang mit den Ersten der Republik—erklärt ihr adeliges Wesen, und die Renaissance steigert noch ihre Glaubwürdigkeit. In der Renaissance waren ja die engen religiösen und sozialen Schranken des Mittelalters gefallen; der moderne Polizeistaat hatte noch nicht das Individuum in seine starren Formen gepreßt, daher ein wildes Überströmen seit Jahrhunderten angestauter Kräfte, die eine sonnenhafte Kultur erhaben färbte. Als Kind einer solchen Epoche mag Aquilina wohl bei realistischer Auffassung elementare Vollnatur und doch verfeinert und rhythmisch sein.

An Aquilina wird besonders klar, daß die stürmisch bewegte und künstlerisch verklärte Renaissance-Atmosphäre die Luft ist, in der Hofmannsthals Gestalten am freiesten atmen. Jaffier, der nervös-sexuelle Egoist, stellt nur in beschränktem Maße hier eine Ausnahme dar, und wenn er auch mehr oder minder ein Mensch unserer Zeit ist, so nimmt er sich doch in der italienischen Renaissance nicht sonderlich fremdartig aus; denn wir finden in dieser Epoche eine ungeheuerliche Selbstschätzung des Individuums—das Ergebnis des Sturzes der alten Ideale und des maßlosen Selbstvertrauens, das erzeugt wurde durch jene glücklichen Erfindungen und Entdeckungen, die den Radius der Menschheitsschranke scheinbar ins Unendliche streben ließen. Die Selbstvergötterung entwickelte häufig eine ähnlich starke Selbstsucht, wie sie bei den modernen Neurasthenikern nicht selten ist, wenn auch die letzten Ursachen dieser zwei Arten von Egoismus gänzlich verschieden sind.

8. LYRISCHE ELEMENTE

Die Frage des lokalen und historischen Kolorits gehört nicht nur zur Charakteristik der Personen, sondern fällt auch größtenteils in das Gebiet der Lyrik.

Von unsern drei Autoren ist nur Hofmannsthal wirklich Lyriker; es müssen daher als Vertreter des Klassizismus und des Shakespeareischen andere Dichter zum Vergleich herangezogen werden. Aber auch bei Hofmannsthal können wir uns hier nicht auf *Das gerettete Venedig* beschränken; denn verschiedene Seiten der neuromantischen Lyrik, welche bedeutungsvoll bei ihm hervortreten, haben nicht ihren eigensten Ausdruck in unserm Drama gefunden. Besonders bezeichnend im Vergleich mit dem Klassizismus und der shakespeareischen Dichtung erscheint bei Hofmannsthal die Darstellung von allgemeinen Begriffen und die Wiedergabe der Stimmung. Dies sind somit die Hauptpunkte, welche uns beschäftigen werden.

Unsere Zeit hat eine besondere Vorliebe für die Verkörperung von Begriffen. Nicht nur in der Dichtung, selbst in den sinnlichen Künsten, der Malerei und Plastik finden wir dieses Streben. Gewiß, die Künste der klassischen Zeit sind reicher an Darstellungen allgemeiner Ideen, als die Gegenwart; aber jenen Darstellungen fehlt meist das Sinnliche. Es sind Hieroglyphen, Schriftzeichen des Verstandes, die wie Wage und Schwert der Gerechtigkeit sehr wenig mit den gestaltenden Fähigkeiten zu tun haben. Es sind nicht Bilder, welche die Stimmung eines Begriffes suggerieren, sondern Bilderrätsel, die mit dem Verstand erklügelt sein wollen; mit andern Worten, die Abstrakta behalten im großen ganzen ihre schemenhafte Begrifflichkeit in den bildenden Künsten nicht minder als in der Literatur der klassizistischen Zeit bei.³⁸ Die Eigentümlichkeit der modernen Dichtung gegenüber derjenigen des 18. Jahrhunderts fällt klar in die Augen, wenn man beispielsweise irgend ein philosophisches

³⁸ Gewiß finden wir auch gelegentlich anschauliche Abstraktionen im 18. Jahrhundert, wie bei Goethe, Schiller, Burns. Aber auch bei diesen liegt fast immer mehr Akzent auf der Idee, als auf dem Gewand derselben.

Gedicht von La Fosse oder Voltaire neben Hofmannsthals *Terzinen über Vergänglichkeit* hält:

Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen
 Und Träume schlagen so die Augen auf
 Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen,
 Aus deren Krone den blaßgoldnen Lauf
 Der Vollmond anhebt durch die große Nacht.
 . . . Nicht anders tauchen unsere Träume auf.
 Sind da und leben wie ein Kind, das lacht,
 Nicht minder groß im Auf- und Niederschweben
 Als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht.
 Das Innerste ist offen ihrem Weben,
 Wie Geisterhände in versperstem Raum
 Sind sie in uns und haben immer Leben.
 Und drei sind eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.
 (Gedichte, S. 21.)

Blüten und Duft und seltsame Farben scheinen bei Hofmannsthals im Vergleich mit Voltaire fast die Idee zu ersticken; und doch fehlt die Idee nicht, ja wir haben hier *Weltanschauung* im eigentlichsten Sinn des Wortes. Durch diese starke Versinnlichung der Abstraktionen bei dem modernen Dichter ist eine viel innigere Verschmelzung von Natur und Idee möglich, als wir sie beim Dichter des 18. Jahrhunderts im allgemeinen finden:

. . . . Doch es war nicht Nacht.
 Mit silbergrauem Duft des dunklen Tales
 Verschwammen meine dämmernden Gedanken.
 (Gedichte, S. 5.)

Wenn wir nun auch bei dem modernen Dichter kein so systematisches, poetisches Philosophieren finden wie bei manchen Dichtern des 18. Jahrhunderts, wie z. B. Schiller, so kommt er doch zu recht sublimierten Abstraktionen. Selbst das "reine Ich," dieser unsinnlichste der Begriffe im Denken der Gegenwart, bekommt ein eigentümlich unbestimmtes Leben. So sinnt der Dichter einmal über den seltsamen Zusammenhang der Dinge:

. . . . Daß alles gleitet und vorüberrinnt.
 Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
 Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
 Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,
So eins mit mir sind wie mein eignes Haar.

(*Gedichte*, S. 19.)

Nachdem wir an Hofmannsthal den Unterschied zwischen der modernen Lyrik und dem 18. Jahrhundert in der Wiedergabe von Begriffen im allgemeinen gekennzeichnet haben, wollen wir nun Hofmannsthals Darstellung eines Begriffes, nämlich des *Ich*, etwas näher betrachten, da gerade diese Verallgemeinerung schon in Dichtung wie Philosophie der älteren Romantik keine geringe Rolle spielte, und auch ein Merkstein im Gedankenreich des Jetzt ist.

Wir haben früher gesagt: der Haß bei Jaffier sei eine so wilde Leidenschaft, daß er als selbständige Macht in seiner Brust empfunden werde. Dieser Haß ist bei seiner unheimlichen Heftigkeit so ganz vom Subjekt unabhängig, daß er schon die Sinne des Subjekts zu den seinen macht; damit ist aber ein Teil des Subjekts Objekt geworden. Geht man weiter in diesem Objektivieren, so kommt man schließlich zu dem "reinen Ich" als letztem Subjekt. Leidenschaften, Empfindungen, Handlungen, alles ist Objekt geworden. Durch die Objektivierung des Psychischen, die in einem äußerst heftigen, geradezu physischen Empfinden desselben besteht, fällt gleichsam die Schranke zwischen Außen- und Innenwelt. Die Züge des Menschen sind daher für Jaffier durchsichtig; er sieht, was hinter ihnen liegt, wie ihre Bedeutung. Jaffier empfindet z. B., daß seine Gattin von Renault schändlich behandelt wurde:

*Was legt sich zwischen uns? Was kriecht herab
An deinen Zügen, gräßlich wie ein Schleier?
Was will heraus aus deinem Mund?* (S. 164.)

Mit diesem Objektivieren des Psychischen hängt, wie an obigem Beispiel hervorgeht, ein "gegenständliches Denken" zusammen, was wiederum für Hofmannsthal sehr charakteristisch ist. Wie unterscheidet sich nun dieses gegenständliche Denken, dessen Objekt meist bei höchster Erregung geschaffen wird, von dem ruhigen Denken des gewöhnlichen Menschen? Der Durchschnitts-

mensch nimmt hinter dem Symptom einen metaphysisch hypostasierten Begriff an, als Ursache des Symptoms. Hofmannsthal, der mehr bei seinen eigenen Erfahrungen, als den überkommenen Ideen verweilt, sieht Begriff und Symptom noch in Einem. Für uns ist das *Zittern* eine Folge der *Angst*. Was wir eigentlich erfahren, ist nur, daß beide Hand in Hand gehen. Dementsprechend drückt dies Jaffier in einer gewissen Ureinheit aus: "Die Hände weidend, die verfluchten Hände, an dem Zittern deiner Angst" (S. 168.) Angst und Zittern stehen hier nicht in ursächlichem Zusammenhang; sie sind in eines verwachsen; ebenso, wenn er vom "Keuchen der Begierde" spricht.

Aus Vorstehendem ist ersichtlich wie Hofmannsthals Einbildungskraft Begriffe verarbeitet und welche eigene Art des Denkens dabei entsteht. Bei Otway und La Fosse ist die Verarbeitung der Gegebenheiten zu Begriffen viel einfacher; wir können daher ohne Vorarbeit den Vergleich mit ihnen und den daraus sich ergebenden Zusammenhängen mit ihren Zeiten beginnen. Als Ausgangspunkt eignet sich für diesen Zweck die Darstellung der Angriffsdispositionen der Verschworenen. Der Engländer liebt solide Tatsachen, besonders der Engländer der vorklassizistischen Zeit, zu der Otway noch einigermaßen gehört; seine Verallgemeinerungen sind so wenig allgemein als möglich. Otway nennt mit Namen die Orte, die angegriffen werden sollen, er beschreibt mit der realistischen Knappheit eines diensttuenden Offiziers den Feldzugsplan, er ist genau bis auf Zahlenangaben, alles ganz dem militärischen Vorhaben entsprechend:

RENAULT:

You, Durand, with your thousand, must possess
St. Mark's; you captain, know your charge already;
'Tis to secure the Ducal Palace; you, .
Brabé, with a hundred more, must gain the Secque;
With the like number, Brainveil, to the Procurale.
Be all this done with the least tumult possible,
Till in each place you post sufficient guards:
Then sheathe your swords in every breast you meet.

JAFFIER (*Aside*):

O reverend cruelty! Damned bloody villain!

RENAULT:

During this execution, Durand, you
 Must, in the midst, keep your battalia fast;
 And, Theodore, be sure to plant the cannon
 That may command the streets; whilst Revillido,
 Mezzana, Ternon, and Retrosi guard you.
 This done, we'll give the general alarm,
 Apply petards, and force the arsenal gates;
 Then fire the city round in several places,
 Or with our cannon, if it dare resist,
 Batter it to ruin. But, above all I charge you,
 Shed blood enough, spare neither sex nor age,
 Name nor condition; if there live a senator
 After to-morrow, though the dullest rogue
 That e'er said nothing, we have lost our ends;
 If possible, let's kill the very name
 Of senator, and bury it in blood. (III, 2.)

Der französische Zuschauer des siebzehnten Jahrhunderts hätte sich für so etwas bedankt; er ist im Schauspielhaus, nicht in der Militärakademie; er will nicht gelangweilt werden mit Anführung von rohen Einzelheiten. La Fosse gibt eine begreiflich allgemeine Schilderung; um deren Schwächtigkeit zu bemänteln, verziert er sie mit geschichtlichen Betrachtungen und sprichwörtlichen Gemeinplätzen.

MANLIUS:

Enfin, il n'est plus temps, seigneur, de reculer.
 Nous avons, par nos soins et par nos artifices,
 Du sort, autant qu'on peut, enchaîné les caprices.
 Il faut des actions, et non plus des conseils:
 La longueur est funeste à des desseins pareils.
 Peut-être avec le temps mes soins, aidés des vôtres,
 Aux moyens déjà pris en ajouteroient d'autres;
 Mais d'abord qu'une fois on peut, comme à présent,
 En avoir joint ensemble un nombre suffisant,
 De peur qu'un coup du sort les rompe ou les divise,
 Il faut s'en prévaloir et tenter l'entreprise.
 Quel temps, d'ailleurs, quel lieu s'accorde à nos moyens!
 Le sénat déclarant la guerre aux Circeyens,
 Doit, pour la commencer sous un heureux auspice,
 Venir au Capitole offrir un sacrifice;
 Quel temps, dis-je, quel lieu propice à nos desseins!
 Un temps où tout entier il se livre en nos mains;
 Un lieu dont je suis maître, où les portes fermées
 A nos libres fureurs l'exposent sans armées. (II, 2.)

Das Deutschland von heute liebt das Tatsächliche, aber mit dem Ausblick auf das Allgemeine. Wir haben eine Generation von Geschäftsleuten, die noch nicht ganz die Liebe zur Philosophie vergessen hat, oder in der sie zu erwachen beginnt; wiederum wirkt auf uns das Persönliche und Lyrische; Schopenhauer und Nietzsche sind die Modephilosophen in den breiteren Schichten der geistig Regen. Ein Widerschein aller dieser Momente dringt durch Hofmannsthals Beschreibung der Angriffspläne. Zuerst gibt er allgemeine Gedanken, die mit lyrischer Gewalt aus dem Tatsächlichen emporströmen, um sich sofort wieder in seltsame luftige und subjektive Gebilde zu verdichten, welche aber in der Sphäre des Allgemeinen schweben bleiben. Die Verschworenen sind versammelt, einer von ihnen, Elliott, reicht Pierre einen Plan, den er auseinanderfaltet:

Da hab ich dir den Plan von Venedig gebracht mit der Lagune. Was da rot eingezeichnet ist, das sind die fünf Wege, wie ein Kriegsschiff oder ein schwergeladen bewaffnet Boot durch die Inseln und Untiefen steuern muß, um ins Herz der Stadt zu dringen. Alles so wie du mir's neulich vom Glockenturm gezeigt hast.

PIERRE

(*betrachtet entzückt die Karte. Mehrere sammeln sich um ihn, blicken ihm über die Schulter*):

Schön hast du das gemacht. Gibts etwas Schön'res
für ein Soldatenauge, als zu wissen:
hier dring ich ein und komm ich bis hierher,
so pflanz ich mein Geschütz und bin der Sieger!
Da liegt sie, unsern Griffen ausgeliefert,
die adriat'sche Metze! Schaut sie an,
wie sie auf ihren Inseln wie auf Kissen
sich windet und die Brüste und den Hals
preisgibt dem kühlen Meere, wie so offen
für jeden kühnen, wilden Stoß—Herrgott!
wärs lieber heut als morgen, daß wir die
Gewalt dir antun, die schon in den Sternen
so gut verzeichnet ist als jeder Zugang
zu ihrem Leib auf dieser braven Karte. (S. 119 f.)

Ansätze zu dieser Art von Poesie finden sich allerdings auch schon bei Otway; aber sie haben nicht die Kraft des modernen

Dichters. Auch dies läßt sich in unseren Dramen einigermaßen nachweisen; denn schon bei Otway an einer andern Stelle finden wir den Ausgangspunkt für das eben angeführte Bild von Hofmannsthal:

PIERRE:

How lovelily the Adriatic whore,
Dressed in her flames, will shine!—devouring flames,
Such as shall burn her to the watery bottom,
And hiss in her foundation! (II, 3.)

Wir sehen, Otways Bild wirkt bei weitem nicht so stark wie das von Hofmannsthal: "whore" ist mehr begrifflich als anschaulich. Wenn der stärkste Ausdruck für *käuflich, niedrig, dastände*, so würde es fast denselben Dienst tun. Gewiß, die Metapher gewinnt an Farbe durch das Flammenkleid. Aber so recht sinnlich stand sie wohl nicht vor Otway, sonst würde er nicht von eben diesem Flammenkleid sagen: "*Such as shall burn her to the watery bottom and hiss in her foundation!*" Das erscheint matt, verstandesmäßig zusammengesetzt gegenüber der plastischen Üppigkeit von Hofmannsthals Vision, weil Otway zu sehr an dem Tatsächlichen, der im Wasser brennenden Stadt haften bleibt, um sich frei in das Reich des Allgemeinen erheben zu können. Dieses Unvermögen legt den Schluß nahe, Otways Bild sei so recht eigentlich ein Produkt der Übergangszeit von einer sinnlichen, charakteristischen Kunst zu einer abstrakt klassizistischen; einer Kunst, in der die Metaphern des öftern etwas von ihrer anschaulichen Kraft eingebüßt hätten, ohne jedoch zu bloß rednerischen Zierraten sich verflüchtigt zu haben, und die anderseits noch nicht so stark vom Begrifflichen begeistert werde, um von dem Wirklichen gelöste Allgemeinheiten zu reinkarnieren.

Die Anschaulichkeit von Hofmannsthals Bild kann, abgesehen von seiner hellseherischen Abstraktionskraft, noch mit einer weiteren Eigentümlichkeit mancher Romantiker zusammenhängen. Hofmannsthal liebt es nicht nur, schon früher poetisch Gestaltetes seinen Werken zu Grunde zu legen; um sich auszudrücken benützt er auch gern bei seiner ästhetischen und

universellen Bildung das Werk einer anderen Kunstgattung, z. B. eines Malers, eines Musikers. Von den Bildern der Venetia hat er sicher mehr als eines gekannt. Wohl möglich, daß eines jener üppigen Barockbilder mit einfluss in seine Vision.

Im Hinblick auf die geschichtliche Stellung des Schauens von begrifflichen Gebilden müssen wir hier noch betonen, daß wir in der shakespeareischen Zeit nicht selten diese Fähigkeit finden. Sie unterscheidet sich aber sehr wesentlich von der abstrakten Vision der Gegenwart dadurch, daß sie eigentlich nur bei den Größten, wie Shakespeare und Spenser, etwas Bemerkenswertes hervorbringt, während diejenige unserer Zeit nicht selten mittlere Geister emporhebt. Und auch diese Größten der früheren Epoche bleiben, so lange sie nicht von der Allegorie betört werden, viel näher bei der Wirklichkeit, als die Modernen.

Um die Stellung der modernen, versinnlichten Begriffe genau zu charakterisieren, müssen wir sie nicht nur von ähnlichen Gebilden anderer Zeiten scheiden, sondern auch zeigen, als Teil welcher Gruppe von Erscheinungen sie der Lyrik von heute zuzuordnen sind. Eigentlich ist der Unterschied in der Darstellung der Ideen zwischen der Art von Hofmannsthal und der Lyrik der vorromantischen Epoche nur eine besondere Form einer tiefgehenden Eigenheit der Lyrik von heute, die sich aus der Nervosität unseres Jahrhunderts ergibt.

In Europa liebt man es, wie wir bei Hofmannsthals Jaffier feststellten, sich von seinen Gefühlen und Gefühlchen zu unterhalten. Hierdurch wird die Aufmerksamkeit noch mehr als es schon vorher bei solchen Menschen der Fall war, auf diese gelenkt und so die damit zusammenhängende nervöse Empfindsamkeit noch gesteigert. Infolge dieser Empfindsamkeit werden einige neue Qualitäten artistischer Rezeptivität erzeugt. Farben und Stimmungen werden empfunden und mitgeteilt, von denen man vorher keine Ahnung hatte. Wir finden einen Zug, dem wir übrigens auch in der modernen Malerei begegnen, einen Sensualismus noch universeller in mancher Hinsicht als den von Keats; denn der moderne Sensualismus, wie wir ihn besonders stark bei Hofmannsthal ausgeprägt finden, weiß nicht nur wie Keats den

zartesten Hauch der unmittelbaren Empfindung zu durchkosten, d. h. der Empfindung, die noch kaum von Gefühl oder Verstand durchsetzt ist, sondern auch jede Verarbeitung desselben ist ihm ein Leckerbissen, von dem einfachen sinnlichen Phänomen bis zur sublimiertesten Begrifflichkeit.

Die Versinnlichung von Abstraktionen ist somit ein Teil des "universellen Sensualismus unserer Zeit." Die Feinheit in Beobachtung der leisesten Gefühle und Empfindungen, die zur Verkörperung von Begriffen führt, hängt, abgesehen von der Nervosität, noch mit einer andern Eigenschaft unserer Gegenwart sowie der deutschen Literatur überhaupt zusammen; ich meine die überreiche Lyrik. Diese Beziehung führt uns zu einem neuen Gesichtspunkt. Die lyrische Kraft bringt in gewisser Weise die shakespeareische Epoche näher an Hofmannsthal als an Otway. Die Lyrik ist das Eigenste der deutschen Literatur. Fast alle unsere großen Dichter waren zum mindesten auch Lyriker. Außerdem hat die heutige Zeit, die wohl besonders für Deutschland der Eingang in eine neue Epoche zu sein scheint, die Augen und Ohren einmal wieder für neue Eindrücke geöffnet: der Plein-Air-Kult, die Sommerfrische, das Wandern zu Fuß, das Schneeschuhlaufen und das Rad- und Automobilfahren hat die Menschen wieder auf die Natur aufmerksam gemacht—oder begannen die Leute wieder zu wandern, weil die Naturliebe von neuem erwachte? Jedenfalls kennt und liebt man die Natur im heutigen Deutschland, und so haben wir jetzt eine lyrische Strömung von eigener Wucht. Hofmannsthal bedeutet hier eine der eigensten Kräfte, und da er auch Dramatiker ist, finden wir eine gewisse Urverwandtschaft und aus dieser erwachsend eine Wahlverwandtschaft zwischen seiner und der shakespeareischen Dichtung.

Nun sind allerdings auch lyrische Fähigkeiten bei Otway, wie aus mancherlei Ansätzen zu erkennen ist; aber Otways Zeit beginnt, die Dinge zu sehr in überkommener Weise zu betrachten, um über Kleinigkeiten—farbig glitzernden Tau, flüsternde Quelle, zärtliches Lilaband, Duft des Morgenwindes—in Entzücken zu geraten; selbst das Monumentale, solange es sich in

Ruhe befindet, vermag sie nicht zu begeistern.³⁹ Sie braucht, um aufgerüttelt zu werden, das Sensationelle, sei es in prickelnder (besser skandalöser), sei es in dramatisch-leidenschaftlicher Form. Otway ist eine zu schwache Natur, um rücksichtslos seine eigenen Wege zu gehen, und so bringt er seine lyrischen Fähigkeiten nicht zur Entwicklung⁴⁰ und steht hierdurch Shakespeare ferner als Hofmannsthal. Letzterer, obgleich vor allem lyrisch veranlagt, kommt dem elisabethanischen Drama noch näher dadurch, daß er seine lyrischen Fähigkeiten in manchen seiner Theaterstücke (der *Elektra* sowie einzelnen der kleineren Bühnenspiele) einer strengen dramatischen Disziplin unterwirft —übrigens ein Beweis von keiner geringen Enthaltensamkeit, wenn man ihn mit einem Dichter von ähnlicher geistiger Struktur vergleicht, wie z. B. mit V. Hugo, der durch eine überströmende Lyrik häufig dem Lauf seiner Dramen Form und Richtung nimmt. In unserem Drama ist beispielsweise nur eine Szene, die bloß den Zweck hat, Stimmung zu geben.

Auch hinsichtlich der Art, wie der Beleuchtungston gegeben wird, finden wir manches, was an die Elisabethaner erinnert. Den Temperamenten, dem Ort, der Zeit und der Handlung entsprechend herrscht meist eine düstere Stimmung in dem *geretteten Venedig*, wie in *Macbeth* oder *King Lear*. Mörderische Visionen suchen die Charaktere heim.

Der Schiavon, ein eigentümlich von Trieben geleiteter Charakter, "hebt beschwörend beide Hände gegen ihn (Pierre) auf, mit einer fremden, eindringlichen, einfältigen Geberde":

Und rufst du einmal, und ich komme nicht,
so weißt du: er ist tot. Denn wäre etwas
an ihm lebendig, und die Hände ihm

³⁹ Milton macht hierin eine Ausnahme; teils vermag er die Welt noch mit der Frische der Renaissance zu schauen, teils gibt ihm seine tiefe Religiosität bei noch nicht durch Puritanertum verdorrter poetischer Gewalt eine neue Vision.

⁴⁰ Diese Schwäche steht in keinem Widerspruch dazu, daß Otway als Dramatiker weit mehr in die Epoche Shakespeares gehört, als seine Zeitgenossen. Er schwimmt hierdurch nicht gegen den Strom, denn das shakespeareische Drama war, wenn auch nicht mehr die Mode, doch noch nicht tot.

und Füße abgehauen, käm' das Etwas,
das noch lebendig ist, auf blutigen Stümpfen
gekrochen, wenn du rufst. (S. 64.)

Und solche Visionen sind keine bloßen Wahngebilde, die Phantasie, die sie erzeugt, steht in enger Berührung mit der Wirklichkeit: Da ist das gepolsterte Zimmer, aus dem kein Laut nach Außen dringen kann; ein Fremder, der verdächtig erscheint, wird eingelassen; Pierre erwartet ihn drinnen; als Pierre sich bald darauf mit Belvidera unterhält, bemerkt diese, daß seine Manschetten blutig sind. Die Verschworenen werden in aller Stille abgetan, wo man sie gerade aufgriff, meist in ihrem Nachtquartier. Auch in die lichtereren Sphären der Besitzenden und Herrschenden fallen die Schatten dieser greulichen Wirklichkeit. Priuli erklärt Belvideren, was das Loos ihres Gatten nach dem Verrat sein wird.

PRIULI

(mit fürchterlicher Kälte):

Dergleichen bringt

zunächst den goldnen Judaslohn, den jede
Verrätere auf Erden bringt. Und den,
geborgten in den Bausch von seinem Mantel,
heiß' deinen Mann, das rat' ich dir, so schnell
ein Schiff ihn trägt, verflüchtigen aus Venedig.
Geh' nach Korfu mit ihm, geh' nach Neapel,
dort zehrt von eurem Gold, erlustigt euch,
setzt Kinder in die Welt; doch laß dir raten:
wenn du ihn wahren willst, an dem dein Herz
so hängt, so hüte ihn bei Tag und Nacht,
und nicht so sehr vor dem, der vor ihm ausspeit,
nicht vor dem Bäcker, der das Brot ihm weigert,
nicht vor dem Wirt, der von der Schwel' ihn stößt,
nicht vor den Burschen, die auf off'nem Platz,
wenn er sich blicken läßt, mit Steinen ihn
zu laufen zwingen, so als trüge er
das Wort "Verräter," alle sieben Lettern
aus Scharlach ausgeschnitten, auf der Brust:
*vor allen denen mußt du nicht so sehr
ihn hüten, als vor dem, der einmal kommt,
beim Trinken ihm Bescheid tut und mit ihm
auf eine Bank sich setzt und seinen Arm
um deines Gatten Nacken legt. Denn der—
und er wird kommen—der ist ausgesandt,
ihn aus der Welt zu schaffen.*

BELVIDERA

(*schwach*):

Ich kann dich nicht verstehen!

PRIULI:

Venedig nutzt

*zuweilen den Verrat, allein Venedig
liebt den Verräter nicht. Ich trag' da innen
zehn oder zwanzig Fälle aufgezeichnet,
wie sich Venedig solcher Denunzianten
entledigt hat. Man läßt ihn ziehn. Man läßt
ein Jahr vergeh'n, vielleicht auch zwei, doch endlich
schickt man ihm Einen nach, der ihn zu finden—
wär's in Paris, wär's in den Staaten, wär's
im fernsten Deutschland—ihn zu finden weiß.
Venedig liebt es nicht, daß solche Better
spazieren gehen in Europa: alt
und weise, wie es ist, gleicht es dem alten
und weisen König von Bithynien, der
zu kluge Ärzte, allzuwohl vertraut
mit seines Leibes heimlichen Gebrechen,
zum Lohn für ihre Kur in Barren Goldes
ersticken ließ. (S. 203 f.)*

Wie diese kühle, objektive Schilderung uns die fortwährende Gegenwart des Gräuels ahnen läßt durch die Gleichgültigkeit mit der das Schreckliche beschrieben wird! Was dieser Druck für die empfindsameren Gemüter bedeuten mag, das zeigt uns die leidenschaftlich subjektive Beschreibung Aquilinas:

*Mich ekelt dies Venedig, die Spelunke
ohn' Licht und Luft, von faulen Fischen stinkend!
Dies Mörderloch, wo hinter jedem Vorhang
Spione hocken, wo sie jeden Brief
erbrechen, jeden Atemzug erhorchen!
Ich will nicht mehr auf diesem Wasser fahren,
aus dem die starren Augen der Ertränkten
mich ansehen, daß der Atem in der Kehle
mir stecken bleibt, ich will nichts mehr von dir, [Dolfin]
du Meuchelmörder! denn wie du da stehst,
gesalbt und aufgestutzt und schläff und kraftlos,
bist du ein Teil des fürchterlichen Ganzen,
ein Kopf der hundertköpfigen Bestie bist du,
die, fahl und feig und alt, doch so viel Kraft
zu morden hat, und Knebel in den Mund*

*Unglücklicher zu stopfen, und mit Eisen
lebendige, junge, mutige, schöne Leiber
an feuchte Gräber anzuschmieden,—Mörder,
eisgrauer Mörder! Heb dich weg von mir! (S. 102.)*

Der Ekel ist hier so heftig, daß er Aquilina zur Dichterin macht; die dunklen Punkte, die durch diesen Greueldunst zittern, reizen gleichsam ihr hellseherisches inneres Auge so schmerzlich, daß die Einzeleindrücke zu einem Gesamtbild von sinnbildlicher Tiefe zusammenfließen; es ist keine Wirklichkeit mehr, die sie schaut, sondern der großartige Ausdruck des subjektiven Gefühls, das von dieser Umwelt erzeugt ist. Ähnliches an Stimmung findet man in der shakespeareischen Epoche, nur daß der Beleuchtungston kaum in so eingehender Weise die Eigentümlichkeit eines *fremden* Landes oder einer *fremden* Zeit wieder geben würde.

Neben diesen stark an das Shakespeareische erinnernden Stimmungen finden wir andere, die besonders für unsere Zeit charakteristisch sind. Es handelt sich um ästhetische Glanzlichter als Reflex der künstlerischen Tendenzen des heutigen Deutschlands, das die hohe Kunst der Renaissance mit Enthusiasmus erforscht. Allerdings sind diese ästhetisierenden Momente nicht so häufig als man sie von Hofmannsthal's üppigem Künstlernaturell erwarten sollte (wieder ein Zeichen von dramatischer Selbstzucht); denn Hofmannsthal hat alle die Hauptpersonen in einem Augenblick der Krise erfaßt, so daß sie weder Zeit noch Laune haben, ihre Empfindungen zu formulieren über Guido Renis letztes Bild, über einen von der Zeit elegisch getönten Gobelin. Aber der gepflegte Geschmack durchdringt so ganz das Leben dieser Aristokratie, daß er immer wieder gleichsam unwillkürlich sich verraten muß. So in der Ehrfurcht des alten Haushofmeisters vor dem Prunkstück auf dem Tisch. Er gibt den Dienern Anweisung, wie die Tafel gedeckt werden soll:

Und warum, Patron, hast du das Mittelstück umgedreht, so daß die Frauensperson, die von minder schöner Arbeit ist, dem Gast zugekehrt ist, während man dir expliziert hat, daß der Waldteufel das Meisterstück des Goldschmiedes ist und darum gegen den Ehrenplatz gedreht sein soll? (S. 184.)

Wie sich in der würdevollen Regel des Ceremoniells dieses Haushofmeisters die Freude an der strengen Form dieser Ästhetendaristokratie widerspiegelt! Hofmannsthal ist hier in seinem Element.

Selbst durch die Bühnenanweisung wird der feine Duft des Ästhetentums verbreitet:

Im Haus des Senators Priuli. Ein Saal. Flügeltüren links und rechts. Im Hintergrund Fenster auf den Garten. Über jeder der beiden Türen breite, niedrige Spiegel. Wachskerzen an den Wänden und auf dem Tisch. Der Tisch klein, reich gedeckt für zwei Personen. Auf dem Tisch ein Prunkstück: Nymphe und Satyr, die einen Fruchtkorb tragen, vergoldet. Im Hintergrund rechts eine Anricht mit Silberschüsseln, schönen Gläsern. Obst.

Der Haushofmeister, vier Lakaien. Die Lakaien haben eben das Aufdecken beendet. Einer gießt wohlriechendes Wasser in das silberne Waschbecken. Einer macht sich an dem Tisch zu schaffen. Zwei zünden noch die letzten Wachskerzen an. (S. 183.)

Nicht minder suggerieren die Tafelfreuden die Atmosphäre des ästhetischen Feinschmeckertums. Selbst wo Kampf und Tod geschildert werden, haucht die ganze Beschreibung die Stimmung des ästhetischen Genießens aus.⁴¹

Sowohl die shakespeareische Art von Hofmannsthal wie seine spezifisch moderne Suggestion einer Stimmung weist auf eine große Kraft, eine sinnliche Atmosphäre zu schaffen. Diese macht sich auch in kaum merklichen Zügen geltend. So wenn Dolfin die goldenen Figuren des Prunkstückes *anrührt* (S. 191). Wir haben da eine feine Sinnlichkeit, der es nicht genügt, die Plastik nur mit dem Blick zu streicheln. Und beinahe daneben—so viel Schattierungen vermag Hofmannsthals elastischer Geist zu umfassen—wird ein Gefühl physiologischer Weihe suggeriert durch Anspielungen darauf, daß Belvidera ein zweites Leben unter dem Herzen trägt.

Die Kraft und Weite von Hofmannsthal in der Wiedergabe von Stimmungen hängt mit seiner Sensitivität zusammen. Jener innerste, feinste Duft der Dinge affiziert Hofmannsthals nervöse Organe so stark, daß seine auch mit einem empfindlichen

⁴¹ Vgl. S. 201.

Nervengedächtnis ausgestatteten Gestalten durch gewisse Dinge in heftigster Weise erregt werden und daher uns die in ihnen erzeugte Stimmung wieder ganz unmittelbar empfinden lassen. So sagt Dolfin von der Macht, die die Frauen auf die Männer haben:

Das ist es, Priuli!

Das ist es! wie uns alles ringsum zwingt,
sie innerlich zu sehn. Wie jedes Pelzwerk,
wie Perlen, Spitzen, jeder Kram im Laden
von ihrem Leibe redet!

(*Er rührt die goldnen Figuren des Prunkstücks an*).

Wie solch ein Zeug aus Gold, das Mehr als Gold,
aus dem Natur dergleichen Spielzeug schuf,
zu denken zwingt! Wie man die Messe nicht
kann hören, weil Musik nichts Andres atmet! (190 f.)

Subtile Nerven sorgfältiger Schulung sind nötig, um, jedes Vibrieren in der Luft, den manchen Dingen eigenen Geruch erfassend, eine so schwüle Atmosphäre zu schaffen.

Neben der Sensitivität ist in Hofmannsthals stimmungschaffender Kraft das Sinnliche in des Wortes engster Bedeutung, das sexuelle Moment von Wichtigkeit, wie es auch nicht anders zu erwarten war bei einem Künstler von so raffinierter Sinnlichkeit. Nicht nur seine Dramen sind stark von dem Geschlechtlichen durchdrungen, sondern auch jene mit leichter Hand eingestrenten atmosphärischen Elemente haben gelegentlich etwas Brünstiges. Pierre malt sich aus, wie er vor dem Senat sprechen wird:

Nein, ihr Memmen,

ich bin kein Zungenfechter, doch die Worte
werd' ich schon finden, euch die Lust zu sagen,
wie ich auf eurem Turme droben stand,
umflattert von den Raben meines Schicksals,
und euer üppiges Venedig da
halb nackt und wehrlos unter meinem Blick
sich wälzte—Senatoren! Henker! Schufte!
Da hab' ich was gefühlt, was euer keiner
gespürt hat oder jemals spüren wird
bei seinem Weib, noch bei bezahlten Dirnen,
noch auch auf eurem Dogenthron—denn ihr
seid welk geboren, vor der Zeit verderbt,

und was ich da gespürt, darin war etwas
vom königlichen Adler und vom jungen
gewalt'gen Stier, den seiner Kräfte Schwellung
dumpf brüllen macht und mit gesenktem Kopf
losgehen auf die Welt. Was schneidet ihr
für ein Gesicht? (S. 225.)

Es gibt uns einen Begriff von der Eigenart des Geistes von Hofmannsthal, daß sogar der Kampf wollüstige Visionen in ihm löst. Aber daneben erzeugt er wieder Stimmungen⁴² wie die folgende (der Vollzieher und seine Beamten sind gerade mit der Pfändung beschäftigt; Belvideras Söhnlein kann den Vorgang nicht verstehen).

DER KNABE:

Mutter, sind das Räuber?

VOLLZIEHER:

Nein, Bursche, das sind Herren vom Gericht,
die einen säumigen Zahler strafen kommen.

DER KNABE:

Die Sachen aber sind des Vaters, den
darfst du nicht strafen.

BELVIDERA:

Ruhig! siehst du nicht,
daß ich ganz still bin?

GERICHTSDIENER:

Ein prächtig Bett ist da aus teurem Holz,
zweischläfrig, drüber auf geschnitzten Säulen
ein ganzes Zeltwerk aus Damast, das Ganze
so schwer, daß es nicht von der Stelle rückt:
ein rechtes Lotterbett!

VOLLZIEHER:

Nehmt's auseinander.

DER KNABE:

Mutter, sie wollen dein und Vaters Bette
zerschlagen. (S. 11.)

⁴² Im allgemeinen versteht man unter Faktoren, welche die Stimmung zusammensetzen, nur jene losen Anspielungen, Metaphern, Vergleiche, wie wir sie im vorigen Abschnitt beschrieben haben. Manchmal kann aber, wie in unserm Fall, von einem mit den andern stark kontrastierenden Charakter der Beleuchtungston einer Szene wesentlich beeinflußt werden; dies ist der Grund, weshalb ich die Kinder mit den stimmunggebenden Elementen behandle.

Vorhin haben wir Hofmannsthal kennen gelernt als eines jener sinnlichen Temperamente, das viele Schattierungen einer schwelgerischen Hyperkultur in seinen Stimmungen ausstrahlen vermag; daß es ihm möglich ist, daneben das Gefühl einer so reinen Kindlichkeit zu suggerieren, deutet auf eine atmosphäreschaffende Kraft von seltener Weite.

Sollte die Vereinigung der überkultivierten und kindlichen Stimmung bei Hofmannsthal auf einer ähnlichen Vorliebe für einen äußersten Gegensatz beruhen wie beispielsweise jene Schwärmerei für das Schäfertum zur Zeit Rousseaus? Fast scheint die Fähigkeit, welche in diesen Kinderszenen zum Ausdruck kommt, zu echt, ohne jegliche sentimentalisch gekünstelte Naivität, sie ist so warm und innig in der Art Kleists oder Hauptmanns. Auch die Art, wie diese kindliche Stimmung im Leser erzeugt wird, scheint mir auf denselben Schluß zu deuten: nicht durch den Sinn der Worte, nicht durch Analyse, sondern mehr durch die Gebärden der Sätze; nicht durch das, was sie logisch sagen, sondern was ihr Mienenspiel verrät, ohne die Absicht des Sprechenden, durch das Tempo, die Gegensätze, wird uns die Stimmung suggeriert. Wie deutlich sehen wir doch die Züge des tapferen kleinen Mannes, der in seinem resoluten Auftreten ganz der Enkel des Senators, der Sohn der Mutter ist, wenn er sagt: "Mutter, sind das Räuber?" Die Perspektive ist so gänzlich verändert, daß der Vater zum Riesen wird, der alles kann: "Gelt Mutter, wär der Vater dagewesen, der hätte sie geschlagen und verjagt?" Wie ergreifend dieses blinde Vertrauen in die Kraft des Schwächlings wirkt. Und dann:

BELVIDERA

(bleich bis in die Lippen):

Fort mit euch Andern! fort mit euch!

DIE DIRNE

(sie war schon im Begriff zu gehen):

Wo Platz für den, da ist auch Platz für mich—

Jetzt aber geh' ich schon, ich gehe, gehe—

DER KNABE

(fast so blaß wie seine Mutter, mit geballter Faust):

Geht fort! die Mutter will nicht, daß ihr da seid! (S. 16 f.)

Wir sehen, der Knabe nimmt das "geht" der Dirne und das "fort" der Mutter, um seinen Satz zu bauen. Diese stammelnden Versuche, sich auszudrücken, haben etwas Rührendes; nicht minder wie die daraus hervorgehende Meinung des Kleinen, die Dirne habe nicht begriffen, was die Mutter wolle, er müsse es noch einmal richtig sagen.⁴³ Es folgt eine allerliebste Szene, die wiederum echt empfunden ist: auch der Vater ist böse, Belvidera schiebt die Kinder in ein anderes Zimmer, und wie der traurige Entschluß gefaßt ist, fortzugehen und die Kinder einer früheren Magd zu überlassen, und Belvidera die Tür des andern Zimmers öffnet, um die Kinder zu dieser Magd zu bringen, da kommen die Kinder heraus, sie schleppen ein altes Kissen, und der Knabe sagt "Wir spielen böse Männer vom Gericht." Wir sehen, Hofmannsthals Fähigkeit, eine naive Stimmung zu geben, erscheint ungekünstelter, echter—weil er einen zarten Humor leise einfließen läßt; dieses Lächeln ist so sacht und schmerzlich, daß wir es wie einen intimsten Duft der Tragödie empfinden. Die letztere Art stimmungschaffender Kraft macht sich im englischen Drama der Renaissance und Folgezeit so wenig geltend wie im klassischen französischen Drama. Das noch nicht erwachsene Element fehlt hier fast ganz. Otway deutet allerdings an, daß Belvidera Kinder habe, aber sie kommen nie auf die Bühne, vielleicht, daß sie von zu wenig Interesse waren, weil sie den Alten in ihrem impulsiven Wesen zu sehr glichen. Das Kind des shakespeareischen Theaters, König Arthur, ist sogar weit weniger kindlich, als manche der Erwachsenen. Für das Fehlen der Kinder im französischen Theater paßt natürlich nicht der Grund, daß Kinder und Erwachsene zu wenig verschieden waren, um den Kindern ein besonderes Interesse zu lassen. Wohl aber möchte die Umkehrung desselben etwas für sich haben. In der französischen Aristokratie des 17. und 18. Jahrhunderts bis in die Zeit Rousseaus hinein sind Kinder und Erwachsene so stark differenziert, daß die Großen das kleine Volk nicht

⁴³ Dieses Beispiel steht nicht ganz allein da in Hofmannsthals Werken; wie wundervoll versteht er es, in dem Essay über Hugo die Eindrücke der ersten Jugend des großen Dichters von dem Standpunkt des Knaben aus zu schildern!

besonders schätzen. Was man liebt in jener Zeit ist vor allem das Künstliche, das Kultivierte; in einen Rokoko- oder Barock-Salon paßt nun einmal ein Junge mit schlechten oder auch nur natürlichen Manieren nicht. In der Tragödie Racines finden wir einen einzigen Knaben, der aber altklug und wohlerzogen ist wie ein Höfling.. Nicht einmal Molière, der große Naturbursche, wagt es, sich eingehend mit Kindern zu beschäftigen. Hier haben wir also einen Punkt, der die Zeit des französischen Klassizismus ganz energisch von der unseren scheidet—ja auch von der Gesellschaftsschicht, die aristokratische Traditionen zu bewahren bemüht ist; denn nicht umsonst hat man unsere Zeit das Jahrhundert des Kindes genannt

Wir haben vorhin in Verbindung mit der naiven auch eine humoristische Stimmung bei Hofmannsthal gefunden. Die angeführten leisen Andeutungen sind jedoch die einzigen Spuren von Humor im Drama dieses Dichters; auch in seinen übrigen Werken ist sehr wenig von dieser Eigenschaft zu entdecken. Hier möchte also eine Grenze seiner Begabung liegen; dieselbe kommt nun allerdings im Hinblick auf die Tragödie dem herrschenden Geschmack entgegen. Das moderne Publikum schätzt ja nicht mehr die derbe Mischung der tragischen und komischen Stimmung, wenigstens in der Art, wie wir sie bei Otway finden, der hierin sich ganz im Geleise des elisabethanischen Dramas bewegt.⁴⁴

Hofmannsthal stellt auch hier wieder eine Synthesis zwischen dem die Gattungen mischenden Engländer und der ausschliesslich "tragischen" Tragödie des Franzosen dar.

9. SPRACHE UND TECHNIK

Während die früheren Kapitel sich gegenseitig bedingten oder fortsetzten, steht der folgende Abschnitt für sich allein, weshalb wir ihn ans Ende unserer Betrachtung setzen.

⁴⁴ Ich habe früher angeführt, daß die Antonioszenen, die ja das derbkomische Element bei Otway darstellen, überhaupt für den modernen Geschmack zu roh seien, und dieser Grund bleibt natürlich bestehen dafür, daß sie abgeändert werden mußten; trotzdem wäre es bei weitem nicht nötig gewesen, sie soweit abzuschleifen, wie dies Hofmannsthal tut, wenn sie nicht gerade in einer Tragödie hohen Stils gestanden hätten.

Hofmannsthal, der eine große Gewandtheit im Anempfinden hat, versteht es, Verse von ganz eigenem und seltsam süßem Klange jeder Art von Sprache anzuschmiegen, von dem Stammeln des Kindes bis zur vollendeten Redekunst des Weltmanns. So eng liegt der Vers oft auf der Empfindung an, daß er jede willkürliche und unwillkürliche Bewegung desselben mitmacht. Sobald er aber die gewöhnliche Prosa der gewöhnlichen Leute ohne den Rhythmus der artikulierten Leidenschaft wieder geben will, ist seine Sprache tot, ohne persönliche Prägung. Die schöne Periode, der Hofmannsthals Ästhetentum fast nie entfliehen kann, ist ein zu vornehmes Kleid für die unbedeutenden Gedanken, die er diesen Menschen in den Mund legt. Wir haben nicht die Empfindung, daß sie mehr als Puppen sind. Der Haushofmeister in seiner Grandezza hat schon etwas Relief; seine abgezielte Bewegung entspricht dem wohlabgewogenen Satzbau. Wo Aquilina mit blankgeschliffenen Epigrammen ihren Verehrer trifft, haben wir schon die Empfindung des unmittelbaren Lebens. Die Leidenschaft, und wenn es auch nur die schwächste, die des Ekels⁴⁵ und der weiblichen Bosheit ist, wirkt formerzeugend und dann, bei Hofmannsthal, belebend. Nun aber steigert sich, sobald die wirklich großen Gewalten in des Menschen Brust aufgewühlt werden, die Unmittelbarkeit der Empfindung, bis uns die leidenschaftlich hervorquellenden Verse zur Identifikation mit diesen Menschen hinreißen.

Bei dem immer durch Anstand und Würde die Leidenschaften zähmenden Franzosen finden wir hingegen eine ruhige, vornehme Ausdrucksweise ohne anderen als herkömmlichen Schmuck. Nur eines haben der Franzose und der Deutsche gemein hinsichtlich der Sprache, und das ist die artistische Sorgfalt in der Behandlung des Verses. Für die Sprache des Engländers gilt etwa dasselbe wie für Hofmannsthal, so sehr ist er eine diesem verwandte Natur; nur daß er die vulgären Szenen, die meist in Prosa abgefaßt sind, vermöge seiner zynischen Kraft mit

⁴⁵ Das Attribut "schwächste" im Bezug auf Ekel ist hier nur relativ, im Vergleich mit den andern Leidenschaften zu nehmen, die Hofmannsthal darstellt. Verglichen mit manchen andern Dichtern wird der Ekel Aquilinas als starke Leidenschaft erscheinen.

derselben dramatischen Verve durchglüht wie die erhabenen Momente, und daß er anderseits nie den vollendeten Wohllaut von Hofmannsthal's Versen erreicht.

In einer sprachlichen Hinsicht haben wir eine gewisse Übereinstimmung zwischen den drei Richtungen, deren Vertreter unsere Dramatiker sind: nur noch wenig bei La Fosse und Otway, aber um so mehr bei einzelnen ihrer Vorgänger war ein graziöses Spiel mit Form und Wort vorhanden, das wir in für die Romantiker typischer Weise bei Hofmannsthal wieder ausgeprägt finden. Es ist eben in allen drei Fällen ein schöngeistiger Sport, wie er sich immer wieder in Kreisen vornehmer Geistigkeit bildet aus nervöser Scheu vor dem Gemeinplatz, aus Überfluß an Zeit.—

Die Technik des Dramas hat sich in der Zeit, die zwischen Hofmannsthal und Otway liegt, natürlich vervollkommnet; dementsprechend finden wir, daß manches, was Otway bloß andeutet, Hofmannsthal so weit als nur möglich ausnützt. Wir hören beispielsweise bei Otway, Belvidera gleiche sehr ihrer Mutter; Hofmannsthal verwertet dies in theatralisch wirkungsvoller Weise. Zuerst macht er uns aufs eindringlichste klar, wie ähnlich Mutter und Tochter einander gewesen sein müssen: Priuli läßt das Bild der Mutter in dem Wandgemälde auslöschen, da es ihn zu sehr an die Tochter erinnert—ein Zug, der uns übrigens auch Haß und Kunstsinn des Vaters veranschaulicht. Dann entwickelt er folgende bühnenkräftige Szene. Dolfin, der bei Priuli zu Gast ist, spricht:

. . . . Allein ihr gebt mir keine Antwort?
Ihr würdigt mich des Blickes nicht? Ihr starrt
so seltsam in die Luft? Ich bitt' euch, redet!
ist euch nicht wohl? was seht ihr dort im Spiegel?

PRIULI:

Ich sehe meine tote Frau im Spiegel.
Sie steht im Saal. Sie fürchtet sich. Sie zittert.
Jetzt fällt sie auf die Knie. Sie hebt die Hände
auf gegen mich! sie kommt auf ihren Knien!
Gebild der Hölle oder Himmelsbote,
nicht mir im Rücken!
(*Er springt auf, wendet das Gesicht gegen die Tür links.*)

BELVIDERA

(*erscheint auf den Knien, auf der Schwelle links.*) (S. 195.)

Die so wirkungsvoll hervorgebrachte Erregung Priulis ist vollständig begründet; wir haben ja gerade vorher erfahren, wie er seine Frau liebt und seine Tochter haßt.⁴⁶ Wie viel ungewandter in der Beherrschung des Handwerksmäßigen und daher zwecklos flach, nur von künstlicher Schauerwirkung in ihrer herkömmlichen Nachahmung der vorhergegangenen Zeit sind hingegen die Geistererscheinungen Otways:

Soft music. Enter Belvidera distracted, led by two of her women, Priuli and Servants.

PRIULI:

Strengthen her heart with patience, pitying Heaven.

BELVIDERA:

Come, come, come, come, come; nay, come to bed!
Prithee, my love. The winds! hark how they whistle!
And the rain beats: oh, how the weather shrinks me!
You're angry now; who cares? pish, no indeed.
Choose then, I say you shall not go, you shall not;
Whip your ill-nature; get you gone then! oh!

(Jaffier's ghost rises.)

Are you return'd? See, father, here he's come again!
Am I to blame to love him? O thou dear one!

(Ghost sinks.)

Why do you fly me? are you angry still, then?
Jaffier! where art thou? Father, why do you do thus?
Stand off, don't hide him from me. He's here somewhere.
Stand off, I say! what, gone? remember't, tyrant!
I may revenge myself for this trick one day.

Enter Officer and others.

I'll do't—I'll do't! Renault's a nasty fellow.
Hang him, hang him, hang him.

PRIULI:

News, what news?

(Officer whispers Priuli.)

OFFICER:

Most sad, sir.

Jaffier, upon the scaffold, to prevent
A shameful death, stabb'd Pierre, and next himself:
Both fell together.

⁴⁶ Wir haben es hier mit einem echt romantischen Motiv zu tun, das schon Grillparzer in dem romantischsten seiner Dramen, der *Ahnfrau*, verwertet hat.

PRIULI:

Daughter.

(The ghosts of Jaffier and Pierre rise together, both bloody.)

BELVIDERA:

Ha, look there!

My husband bloody, and his friend too! Murther!

Who has done this? Speak to me, thou sad vision,

(Ghosts sink.)

On these poor trembling knees I beg it. Vanish'd!

Here they went down; oh, I'll dig, dig the den up.

You shan't delude me thus. Ho, Jaffier, Jaffier,

Peep up and give me but a look. I have him! (V, 4.)

Man lasse sich nicht durch die ergreifende, der shakespeareischen Zeit würdige Darstellung des Wahnsinns über das Krasse dieser Szene täuschen. Man stelle sich nur den am hellen Tag verlaufenden Auftritt auf der Bühne vor: ein Geist erscheint, verschwindet, kehrt wieder mit noch einem Geist, beide blutig. Allerdings das Publikum in jenen Tagen empfand anders als wir.

Der moderne Dramatiker riskiert überhaupt nicht mehr gern eine wirkliche Geistererscheinung, selbst nicht der Romantiker. Auch Hofmannsthal hat vom Realismus gelernt, und daher bringt er romantische Wirkungen zustande mit realistischen Mitteln zum charakteristischen Zweck. Der charakteristische Zweck in obiger Szene ist nämlich, zu zeigen, wie nahe Liebe und Haß in dem alten Priuli beisammen sind.

Mit ebenso raffinierter, für unsere Zeit bezeichnender Technik wie im obigen Fall versteht Hofmannsthal ein unbestimmtes und um so unheimlicheres Grauen einzuflößen vor einem Wesen oder einem Geschehnis, das wir nur aus seinen Wirkungen erkennen. In seinem *Ödipus* bekommen wir die Sphinx nicht zu sehen; wir hören nur mehrmals einen gräßlichen Schrei, und dann erscheint ein Mensch, dessen einzige und letzte Sehnsucht der Tod ist, weil er so fürchterlich von ihr verwundet wurde. Ähnlich stark auf die Einbildungskraft wirkt es, wenn wir Renault und seine Schwester vor einem verschlossenen Zimmer finden, in welches sich Belvidera nach dem Versuch Renaults, sie zu vergewaltigen, geflüchtet hat. Beide flehen um Einlaß, doch nur eine fürchterliche Stille schwillt ihnen entgegen.

Gerade ein vielsagendes Schweigen ist ein Mittel, wodurch Hofmannsthal oft eine weit stärkere Wirkung erzielt, als der wortreichere Otway. So z. B. wie Hofmannsthals Jaffier bei den Verschworenen eingeführt wird und immer auf sie einredet, ist nur eine eisige Wortlosigkeit die Antwort.

JAFFIER:

Ihr seht auf mich
und wundert euch, ich fühl's, ihr wundert euch
wie ich es wage, diesem schicksalsvollen,
furchtbaren Rate mich zu nahn. Wie frech
ein unerprobtes Herz und eine Klinge,
die Blut nicht kennt, sich stiehlt in diesen Kreis.
Wollt ihr den Stahl, den hier ich zücke, ruhig,
so heißt ihn in die eigne Brust mich stoßen—
Dann bin ich abgetan und lieg' vor euch,
ein Bündel von schmerzlos gewordenen Qualen.
Doch haltet ihr den Dolch da wert, die Kehlen
von Schurken zu durchstoßen, die in Purpur
stolzieren, nun, so schickt mich morgen früh
in den Senat, da wird er mir nicht zucken
und käm ihm auch so etwas wie ein Vater
vor seine Schneide—

(Er hält inne.)

ELLIOTT:

Er sagt das gut.

JAFFIER

(ermutigt):

Beim Himmel, nicht bloß sagen:
ich will das tun! Allein ich sehe Mißtraun
in euren Mienen.

(Er hält inne. Eisiges Schweigen.)

Kurz und gut, ihr nehmt mich
für einen Schurken? Ja, es ist verflucht
beim ersten Sehen einen Fremden so
von Dingen reden hören—siehst du, Pierre!
Wenn sie mich kannten, o, wenn sie es wüßten
wie ich mit tödlichen Entschlüssen so
beladen wie sie selber—

(Tödliche Stille; er fühlt's.)

Ja, was nun?

. BERNARDO CAPELLO

(zischend zu seinem Nachbar):

Ein Schwätzer oder Schlimm'res, sag' ich euch.

BRAMBILLA

(geht auf Jaffier zu, mißt ihn von oben bis unten, dann kehrt er ihm verächtlich den Rücken.) (S. 76 ff.)

Bei Otway, der das Mißtrauen der Verschworenen nur in Worten ausdrückt, empfinden wir es weit weniger stark:

JAFFIER:

I know you'll wonder all, that thus uncalled,
I dare approach this place of fatal counsels;
But I'm amongst you, and by Heaven it glads me,
To see so many virtues thus united,
To restore justice and dethrone oppression.
Command this sword, if you would have it quiet,
Into this breast; but if you think it worthy
To cut the throats or rev'rend rogues in robes,
Send me into the curs'd assembled senate;
It shrinks not, though I meet a father there.
Would you behold this city's flaming? Here's
A hand shall bear a lighted torch at noon
To the arsenal, and set its gates on fire.

RENAULT:

You talk this well, sir.

JAFFIER:

Nay—by Heaven I'll do this.
Come, come, *I read distrust in all your faces;*
You fear me a villain, and indeed it's odd
To hear a stranger talk thus at first meeting,
Of matters that have been so well debated;
But I come ripe with wrongs, as you with counsels,
I hate this Senate, am a foe to Venice;
A friend to none, but men resolved, like me,
To push on mischief; oh, did you but know me,
I need not talk thus!

BEDAMAR:

Pierre! I must embrace him,
My heart beats to this man as if it knew him.

RENAULT:

I never lov'd these huggers.

JAFFIER:

Still I see
The cause delights me not. *Your friends survey me,*
As I were dangerous—but I come armed
Against all doubts, and to your trust will give
A pledge, worth more than all the world can pay for.
My Belvidera! Ho! My Belvidera! (II, 3.)

Gelegentlich übersetzt auch Hofmannsthal Otways Worte in eine Gebärde: das ist eben die Technik des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts gegenüber der früheren, daß es entweder die Worte verdichtet, so daß wir mehr aus ihnen zu erraten haben, als dies vorher der Fall war, oder daß es die Worte durch die Gebärde ersetzt. Daher wachsen, je mehr man sich der modernen Zeit nähert, die Bühnenanweisungen an Ausführlichkeit wie Gehalt. Wir haben z. B. Stellen folgender Art: "Jaffier wie aus dem Wasser auftauchend, keine Luft in der Brust"; oder "seine Stimme flackert wie ein Licht."

Die Zusammenziehung bringt leicht das Widersprechende nahe zusammen, woraus sich grelle Gegensätze ergeben. Da nun Hofmannsthal ähnlich wie Hebbel und noch andere Romantiker die Wirklichkeit durch die Kategorie der Antithese schaut, verschärft er noch, wie wir früher angedeutet haben, jenes dem modernen Drama eigene Streben. Schon Otway verstärkt im Vergleich mit der shakespeareischen Zeit etwas die Kontraste, indem er infolge des französischen Einflusses ein paar Hauptpersonen in ein weit stärkeres Licht bringt, als die untergeordneten Charaktere. Hofmannsthal, als moderner Dramatiker, und bei der ihm eigenen Geistesstruktur, steigert dies noch beispielsweise dadurch, daß er am Schluß des Stückes im Gegensatz zu Otway von den Verschworenen nur noch Pierre den Helden und Jaffier den Feigling (bei Aquilina) auftreten läßt; so wirken diese zwei Charaktere wie weiß und schwarz nebeneinander. Allerdings sind auch noch andere Personen da, aber diese dienen nur dazu, um Pierre zu vergöttern, also um den Gegensatz noch mehr herauszutreiben. Bei Otway ist das alles mehr zerfahren: wir haben nicht zwei energisch sich von einander abhebende Massen mit einer Gestalt als Mittelpunkt der ganzen Komposition, sondern, in der Gerichtssitzung, die der obigen Szene bei Hofmannsthal ungefähr entspricht, einen Haufen Menschen, die weit weniger energisch gruppiert sind; da ist Pierre, der Herzog, Jaffier, Renault, die Masse der Verschworenen, die unsere Aufmerksamkeit zersplittern. Energisch hat Hofmannsthal auch im einzelnen in diesem Auftritt

durch Kontrastwirkungen Otways Drama umgeändert. In beiden Stücken tritt Jaffier in dieser Szene nicht sofort auf; wie er erscheint, wird er von Pierre, der sich schon auf der Bühne befindet, aber noch nichts von seiner Verräterei weiß, wegen seines harten Schicksals bedauert; bei Otway gesteht aber nun Jaffier gleich selbst seine Schuld ein, Hofmannsthal läßt dagegen auch entsprechend dem feigen Charakter seines Jaffier einen Offizier mit ihm vortreten und in militärischer Kürze sagen:

Antonio Jaffier,
gebt an, ob dies das Haus, das ihr bezeichnet,
als den Versammlungsort? ob dies der Mann

Wie dieser nüchterne amtliche Ton die Leidenschaft Pierres heraustreibt!

PIERRE
(*furchtbar*):

Was?

JAFFIER
(*will ins Dunkel zurückflüchten; sie halten ihn*):
Ich hab's getan! Ich hab's—

getan—

PIERRE:
Noch einmal! läßt mir niemand Ader?
ich hab' die Augen voller Blut.
(*Befehlend.*)
Führt mir
ihn her. Ich will's noch einmal hören. (S. 216.)

Diesen antithetischen Aufbau finden wir auch bei den anderen Personen verwendet. Die einst reiche Belvidera umgeben von Beamten, die sie pfänden; die reine Aristokratin gegenüber der Dirne; Pierre der edle Mordbrenner.—

Im Hinblick auf die sogenannten drei Einheiten des Aristoteles können wir im Drama der Neuzeit drei Typen unterscheiden: das shakespeareische Drama, das höchstens auf die Einheit der Handlung hinstrebt; das rationalisierte französische Drama, das die drei Einheiten zum Gesetz erhebt, da es seinen Zuschauern nicht jene Schnellkraft des Einbildungsvermögens zutraut, das Räume und Zeiten überspringt; und das moderne

realistische Drama, für welches die Einheiten Wahrscheinlichkeitsforderungen bedeuten, die aber gegenüber andern Wahrscheinlichkeitsforderungen sowie andern Interessen überhaupt nur soweit als tunlich befolgt werden.⁴⁷

Dementsprechend finden wir bei La Fosse strenge Beobachtung der Einheiten, selbst wo starke Unwahrscheinlichkeiten entstehen, denn die größte Unwahrscheinlichkeit für den Verstand ist eben, daß dieselbe Bühne verschiedene Orte darstellen solle. Diese muß somit vermieden werden; so sieht sich La Fosse genötigt, den Konsul in das Haus des Hauptverschworenen kommen zu lassen, um dem Servilius, dem Räuber seiner Tochter, einen Besuch abzustatten, so daß dieser ihn um Verzeihung für sein Vergehen bitten kann. Bei Otway geschieht dieses Zusammentreffen auf der Straße, also einem Ort, wo es sehr wohl statthaben konnte; doch kaum hat sich bei Otway der Vater der Entführten wegbegeben, so erscheint in dieser selben Straße Pierre, der unbedingt nötig ist für den Fortschritt der Handlung; und kaum hat sich dieser entfernt, so kommt auch wieder, wie gerufen, die Gattin Jaffiers. Bei Shakespeare hätte hier vermutlich mehrmaliger Szenenwechsel stattgefunden. Wir erkennen auch hier wieder den Einfluß der französischen Mode, wenn sich Otway im großen ganzen auch nicht allzuviel um die Einheit von Ort und Zeit kümmert. Hofmannsthal hat natürlich von Ibsen gelernt; er weiß die Einheit des Ortes weit folgerichtiger durchzuführen, als Otway; ohne in irgendwelcher Weise unwahrscheinlich zu werden, erreicht er dieses Höchste an Einheit bei völliger Naturähnlichkeit dadurch, daß er im obigen Fall alles sich im Hause Jaffiers abspielen läßt. Er führt uns zuerst die Pfändung vor, die auf Befehl des alten Priuli vorgenommen wird. So lernen wir die Härte Priulis durch Reflexe eigentlich noch besser kennen, als dies bei dem Engländer der Fall ist. Denn bei Hofmannsthal sehen wir vor allem,

⁴⁷ In sehr beschränktem Maße gilt auch für das klassizistische französische Drama, daß die drei Einheiten nur ideale Forderungen sind, denen der Dramatiker sich so viel als möglich anzunähern strebt; aber gegenüber dem modernen Drama ist die Elastizität der drei Einheiten in der klassizistischen Zeit so gering, daß wir sie für unsern Zweck vernachlässigen können.

wie die eigene Tochter und die kleinen Enkel darunter leiden. Dann kommt Jaffier nach Hause, erzählt sein erfolgloses Bitten beim Alten, und bald darauf erscheint Pierre, der seinen Freund am Morgen seit Jahren zum ersten Mal gesehen und sich daher auf die Suche nach seiner Wohnung gemacht hat. Hofmannsthal hat mit solchen Mitteln, abgesehen vom zweiten Aufzug, die Einheit des Ortes für jeweils einen Akt festgehalten, wodurch er über Otway hinausgeht.

Dasselbe Verhältnis gilt auch für die Einheit der Zeit; denn wenn auch im englischen wie im deutschen Stücke die Zeitdauer der Handlung ungefähr zwei Tage beträgt, so haben wir doch bei Hofmannsthal infolge der größeren Einheitlichkeit des Ortes häufiger eine Aneinanderreihung der Geschehnisse ohne Unterbrechung, was ja eigentlich der tiefere Sinn einer idealen Handlungszeit von vierundzwanzig Stunden ist. Bei dem Franzosen finden wir hier wieder einen Rekord von fast ununterbrochener Handlung; man sieht, es eilt diesen Leuten, sie nehmen sich weder Zeit zum Essen noch zum Schlafen. Das innerste Wesen des Menschen nach dem klassischen Philosophen der Franzosen, Descartes, ist Denken, d.h. über seine Gedanken Sprechen, wie es die vornehme französische Welt auffaßte; und tatsächlich füllen diese Personen fünf Akte mit dem Beweis ihrer Menschheit aus.

An den modernen Dichter werden natürlich auch größere Anforderungen hinsichtlich der Einheit der Handlung gestellt, als dies der Engländer zur Zeit Otways tat. Wenn Otway auch eine zusammengedrängtere Handlung vorführt, als wir sie häufig selbst bei Shakespeare finden, so erscheint sie doch zerfahren gegenüber dem ziemlich lückenlosen Gewebe von Hofmannsthal—ein Punkt, in dem sich dieser auch wieder von den meisten der älteren Romantiker unterscheidet. Hofmannsthal als charakteristischer Künstler, der Farbe und Abenteuer liebt, eliminiert allerdings meist nur Unwesentliches; um aber eine große Einheit herzustellen, läßt er das Räderwerk der Handlung so eng ineinandergreifen, daß auch nirgends ein Eingriff von außen nötig ist. Eine nicht allzukurze Szene, in

der nichts weiter als das Ende der Gattin, wenn auch sehr ergreifend, ausgemalt wird, fällt daher bei Hofmannsthal ganz weg.

QUELLEN

(Bei den Zitaten nur in abgekürzter Form angeführt.)

ALLIBONE, S. A.

Critical Dictionary of English Literature and British and American Authors Living and Deceased from the Earliest Accounts to the Latter Half of the Nineteenth Century. Philadelphia, 1880.

BAKER, D. E.

Biographia Dramatica, or a Companion to the Playhouse. London, 1782.

BARKER, J.

The Drama Recorded. London, 1814.

BAYLE, P.

Dictionnaire historique et critique. Amsterdam, 1784.

BEAUCHAMPS, P. F. G. DE.

Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusqu' à présent. Paris, 1785.

BELJAME, A.

Le public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIIIe siècle (1660-1744). Paris, 1881.

BETTERTON, T.

The History of the English Stage, from the Restoration to the Present Time. London, 1744.

BIRCH-HIRSCHFELD, A.

Geschichte der französischen Litteratur seit Anfang des XVI. Jahrhunderts. Stuttgart, 1889.

BOYER, A.

The History of Queen Anne. London, 1735.

BOUTERWEK, F.

Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Göttingen, 1801-1819.

BROWN, H. F.

Venetian Studies. London, 1887.

BRUNETIERE, F.

Conférences de l'Odéon: Les époques du théâtre français (1636-1850). Paris, 1892. Nouvelle édition, 1895.

Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris, 1897.

BUSSE, K.

Über Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht. Velhagen-Klasings Monatshefte, 1905 [März] S. 105.

CAMPBELL, T.

An Essay on English Poetry, with Notices of the British Poets.
London, 1848 and 1861.

Specimens of the British Poets. London, 1844.

CHALMERS, A.

The New and General Biographical Dictionary. London, 1798–1810.
(Frühere Ausgaben 1761 und 1784). Dann unter dem Titel:
General Biographical Dictionary. London, 1812–17.

The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper. London,
1810.

CHAMBERS, R.

Cyclopaedia of English Literature. 4th edition. London and Edin-
burgh, 1888.

DARU, P. A. N. B. Comte de.

Histoire de la République de Venise. Paris, 1819.

DEMOGEOT, J.

Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu' à nos
jours. Paris, 1886.

DOWNES, J.

Roscus Anglicanus: or an Historical Review of the Stage. London,
1708.

EBERT, A.

Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im
XVI. Jahrhundert. Gotha, 1856.

FAGUET, E.

Etudes littéraires. 1. Drame ancien, drame moderne. 2. Le dix-
septième siècle. Paris, 1898.

FALKE, J.

Die deutschen Bearbeitungen des "geretteten Venedig" von Otway
(1682). Dissertation, Rostock, 1906.

FISCHER, R.

Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten
Anfängen bis zu Shakespeare. Straßburg, 1893.

FLEAY, F. G.

A Biographical Chronicle of the English Drama, 1559–1642. London,
1891.

A Chronicle History of the London Stage. London, 1890.

FOURNIER, E.

Le théâtre français au XVIe et au XVIIe siècle. Paris (1871).

GOIZET, J. et BURTAL, A.

Dictionnaire universel du théâtre français à l' étranger. Paris (1867–
1868).

FRIEDMANN, A.

Über Hofmannsthal's *Unterhaltungen über literarische Gegenstände*.
Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung) 1904, N. 161.
(= Die Literatur, hg. von Brandes, Bd. 1. Berlin, 1904.)

GOSSE, E.

A Short History of Modern English Literature. London, 1898.

Seventeenth Century Studies. London, 1897.

GRISY, A.

Etude sur Thomas Otway. Paris, 1868.

HOFMANNSTHAL, H. VON.

Das gerettete Venedig. Trauerspiel in 5 Aufzügen. 1.-3. Aufl. Berlin, S. Fischer, 1905.

Gedichte. Leipzig, 1907.

Die prosaischen Schriften gesammelt. Band 1, 2. Berlin, 1907.

JAHRBUCH FÜR SEXUELLE ZWISCHENSTUFEN.

1905, S. 883. Über Hofmannsthals Elektra.

JOHNSON, A.

Etude sur la Littérature comparée de la France et de l'Angleterre à la fin du XVIIe siècle: Lafosse, Otway, Saint Réal. Paris, 1901.

JOHNSON, S.

Lives of the Most Eminent English poets. London, 1854.

JUSSERAND, J. J.

Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris, 1898.

LACROIX, A.

Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours. Bruxelles, 1856.

LA FOSSE, A. DE.

Manlius Capitolinus. Tragédie en 5 actes et en vers. Paris, Pierre Ribou, 1698 (1. Ausgabe, im gleichen Jahre wurde das Stück zum erstenmal aufgeführt). Weitere Ausgaben 1713, 1718: Paris, Tagos, 1806; Paris, ohne Nennung des Verlegers, 1815; Paris, Barba, 1817: Paris, Touquet, 1821. Dann in: Lafosse, Théâtre, Amsterdam, 1745, und öfter; ferner in dessen Œuvres, Paris 1747, und öfter. Außerdem wurde das Stück in verschiedene Sammelwerke des 19ten Jahrhunderts aufgenommen, zuletzt in: Les bons livres. Nouvelle édition, p. p. A. Rion (Paris, 1873).

LOTHEISEN, F.

Geschichte der französischen Literatur im XVII. Jahrhundert. Wien, 1877.

LOEWENBERG, J.

Über Otways und Schillers Don Carlos. Philosophische Dissertation der Universität Heidelberg. Lippstadt, 1886.

LUBLINSKI, S.

Litteratur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Bd. 1. Die Frühzeit der Romantik. Berlin, 1899 (=Am Ende des Jahrhunderts, Bd. 12).

Die Bilanz der Moderne. Berlin, 1904.

Der Ausgang der Moderne. Dresden, 1909.

LUCAS, H.

Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine jusqu'à nos jours. Bruxelles et Leipzig, 1863.

LUDWIG, O.

Shakespeare-Studien. Leipzig, 1872.

MACDOUGALL, W.

Introduction to Social Psychology. Boston, 1909.

MARCEL, H.

Venise sauvée, tragédie en 5 actes en vers, d'après Th. Otway.
Paris, 1886.

MEYER, R. M.

Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1900 (=Das neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, Bd. 3.)

Grundriß der neueren deutschen Litteraturgeschichte. Berlin, 1902.

MOLMENTI, P. G.

Die Venetianer, übersetzt von Bernardi. Hamburg, 1886.

MUELLER, E.

Otways, Schillers und St. Reals Don Carlos. Markgroningen, 1898.

MUYSER, G.

Het gered Venetie, Treurspel. Naar't Fransch gevolgt. Utrecht, 1755.

OTWAY, T.

Venice Preserv'd, or A Plot Discover'd. A Tragedy. As it is Acted at the Duke's Theatre. London, J. Hindmarsh, 1682. 4° (1. Ausgabe). Dann wurde das Stück wiederholt neu aufgelegt; die letzte Sonderausgabe ist von Israel Gollancz, London, J. M. Dent & Co., 1899. Ferner erschien es in den vielen Gesamtausgaben von Otways Werken, sowie in zahlreichen Sammelwerken, zuletzt in der "Mermaid Series": The best Plays of the Old Dramatists: Otway by Roden Noel. London, Fisher Unwin, New York, Charles Scribner's Sons, 1893. Von dem Stücke existieren viele, besonders französische und deutsche Übersetzungen; die neueste deutsche ist: Otway, Th., Die Verschwörung gegen Venedig, Tragödie in 5 Akten. Ins Deutsche übertragen und mit einer Einleitung versehen von Paul Hagen. Leipzig, Avenarius, 1898.

PETIT DE JULLEVILLE.

Le théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris, 1889.

RANKE, L.

Die Verschwörung gegen Venedig im Jahre 1618. Mit Urkunden aus dem venezianischen Archiv. Berlin, 1831.

RICKERT, H.

Der Gegenstand der Erkenntnis. 2. Auflage. Tübingen und Leipzig, 1904.

SAINT DIDIER, A. T. L. DE

Laville et la république de Venise. Amsterdam, 1680.

SAINT-REAL, C. V. DE.

Histoire de la conjuration des Espagnols contra la République de Venise. Paris, 1795.

SAINTSBURY, G.

A Short History of English Literature. London, 1898.

SAYOUS, A.

Histoire de la littérature française à l' étranger depuis le commencement du XVIIe siècle. Paris, 1853.

SERVAES, F.

Wien. (=Stätten der Kultur, Bd. 8.) Leipzig, 1908.

TAINÉ, H.

Histoire de la littérature anglaise. Paris, 1865.

Philosophie de l' art. IVme édition. Paris, 1885.

Nouveaux essais de critique et d' histoire. VIme édition. Paris, 1896.

VILLEMMAIN, A. F.

Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle. Paris, 1838.

WETZ, W.

Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte.
Bd. 1. Worms, 1890.

WIDMANN, J. V.

Über Hofmannsthals *Elektra*. Der Bund (Berner Zeitung), 1903,
Sonntagsblatt S. 404.

YRIARTE, C.

Paul Véronèse. Paris, 1888.

172
GIFT
NOV 18 1915

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS

IN

MODERN PHILOLOGY

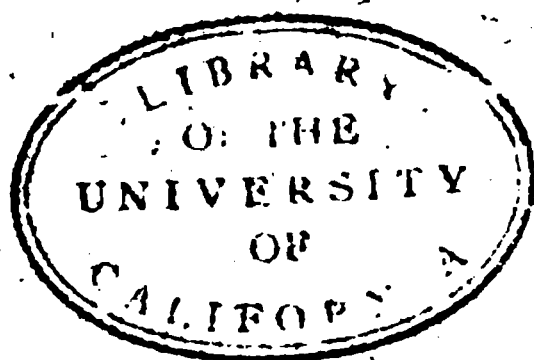
Vol. 3, No. 3, pp. 247-360

May 20, 1915

A NEGLECTED ASPECT OF THE ENGLISH
ROMANTIC REVOLT

BY

G. F. RICHARDSON



UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
BERKELEY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS.

Note.—The University of California Publications are offered in exchange for the publications of learned societies and institutions, universities, and libraries. Complete lists of all the publications of the University will be sent upon request. For sample copies, lists of publications or other information, address the **MANAGER OF THE UNIVERSITY PRESS, BERKELEY, CALIFORNIA, U. S. A.** All matter sent in exchange should be addressed to **THE EXCHANGE DEPARTMENT, UNIVERSITY LIBRARY, BERKELEY, CALIFORNIA, U. S. A.**

Cited as Univ. Calif. Publ. Mod. Philol.

MODERN PHILOLOGY.—Charles M. Gayley, Hugo K. Schilling and Rudolph Schevill, Editors. Price per volume, \$3.50.

- | | | |
|---------|--|--------|
| Vol. 1. | 1. Der Junge Goethe und das Publikum, von W. R. R. Pinger. Pp. 1-67. May, 1909 | \$0.50 |
| | 2. Studies in the Marvellous, by Benjamin P. Kurtz. Pp. 69-244. March, 1910 | 2.00 |
| | 3. Introduction to the Philosophy of Art, by Arthur Weiss. Pp. 245-302. January, 1910 | .50 |
| | 4. The Old English Christian Epic: a Study in the Plot-technique of the <i>Juliana</i> , the <i>Elene</i> , the <i>Andreas</i> , and the <i>Christ</i> , in Comparison with the <i>Beowulf</i> and with the Latin Literature of the Middle Ages, by George Arnold Smithson. Pp. 303-400. September, 1910 | 1.00 |
| Vol. 2. | 1. Wilhelm Busch als Dichter, Künstler, Psychologe, und Philosoph, von Fritz Winther. Pp. 1-79. September, 1910 | .75 |
| | 2. The Critics of Edmund Spenser, by Herbert E. Cory. Pp. 81-182. June, 1911 | 1.00 |
| | 3. Some Forms of the Riddle Question and the Exercise of the Wits in Popular Fiction and Formal Literature, by Rudolph Schevill. Pp. 183-237. November, 1911 | .50 |
| | 4. Histrionics in the Dramas of Franz Grillparzer, by Elisabeth A. Herrmann. Pp. 239-309. June, 1912 | .75 |
| | 5. Spenser, the School of the Fletchers, and Milton, by Herbert E. Cory. Pp. 311-373. June, 1912 | .75 |
| Vol. 3. | 1. Rousseaus Einfluss auf Klinger, von Friedrich A. Wyneken. Pp. 1-85. September, 1912 | 1.00 |
| | 2. Das Gerettete Venedig, Eine vergleichende Studie, von Fritz Winther. Pp. 87-246. February, 1914 | 1.50 |
| | 3. A Neglected Aspect of the English Romantic Revolt, by G. F. Richardson. Pp. 247-380 | 1.00 |
| Vol. 4. | 1. Ovid and the Renaissance in Spain, by Rudolph Schevill. Pp. 1-268. November, 1913 | 2.50 |

CLASSICAL PHILOLOGY.—Edward B. Clapp, William A. Merrill, Herbert C. Nutting, Editors. Price per volume \$2.50.

- | | | |
|---------|---|--------|
| Vol. 1. | 1. Hiatus in Greek Melic Poetry, by Edward Bull Clapp. Pp. 1-34. June, 1904 | \$0.50 |
| | 2. Studies in the Si-Clause. I. Concessive Si-Clauses in Plautus. II. Subjunctive Protasis and Indicative Apodosis in Plautus. By Herbert C. Nutting. Pp. 35-94. January, 1905..... | .60 |
| | 3. The Whence and Whither of the Modern Science of Language, by Benj. Ide Wheeler. Pp. 95-109. May, 1905..... | .25 |
| | 4. On the Relation of Horace to Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 111-129. October, 1905..... | .25 |

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS

IN

MODERN PHILOLOGY

Vol. 3, No. 3, pp. 247-360

May 20, 1915

A NEGLECTED ASPECT OF THE ENGLISH
ROMANTIC REVOLT

BY

G. F. RICHARDSON

CONTENTS

	PAGE
Prefatory Remarks	248
I. The Thesis	250
(1) Romanticism: Definitions	250 -
(2) The Origin of the Romantic Revolt	252 -
(3) The Theory of Social Change	255
(4) Literature as an Expression of Social Condition	264
II. The Industrial Revolution	268
(1) What it was, and its Economic Effects	268
(2) The Social Consequences of the Revolution	275
III. The Characteristics of the New Literature	290
(1) Exaltation of the Individual	294
(a) Deepened Sentiment	294
(b) Aroused Philanthropic Instinct	301
(c) Dominance of Doctrines of Individualism	308
(2) Excessive Radical Spirit	315
(3) Rebellion against the Commonplace	334
(a) Naturalism	334
(b) Emphasis upon the Remote	341
Supplementary Remarks	349

PREFATORY REMARKS

While inquiring into the origin of Socialism and its connection with literary history, I was impressed by what seemed to be a remarkable correspondence in time between several historical movements—until I reflected that every age must have the like correspondences. I observed first of all that the great revolution in industry began in the second quarter of the century and culminated about 1820; that the social movement which transformed England from an agricultural nation into a manufacturing nation—from a rural nation, so to speak, into an urban nation—corresponds roughly in dates of beginning and culmination with those of the industrial revolution; that Methodism originated, flourished, and grew independent in the same period; that deism transformed itself into pantheism and atheism; that the doctrine of the rights of man came forward as an active and more or less respectable propaganda, increased in honor, and fought its way to victory within this period of industrial change; and that the rise and triumph of a literary movement falls within the same period. And I had already observed that out of the period emerges Socialism, a lusty and rapidly growing child. Was there, I inquired, a logical and closely knit relation between these various movements? Was there any one of them fundamental, and the prime mover of all the others?

Now, one who undertakes to discover and describe causal relations in human history finds such an array of movements bewildering. And he finds the multiplicity of their interactions further adding to his bewilderment. Movements make their appearance insiduously or with a blare of trumpets; the injection of a new situation or personality may suddenly transform them; they may seem to have disappeared, when in reality they are only comparatively inarticulate. They give rise to other movements, or affect those in existence in various subtle ways. They affect and are affected by time and national spirits.

as they affect and are affected by the qualities of individual geniuses. One movement may be another when viewed from another point of view, or one movement may be partly coincident with another, or one movement may include one or more other movements. It is truly a Ptolemaic system of change, cycle upon epicycle. The investigator who enters upon its labyrinthine mazes may well be modest.

In the pages which follow I make nowhere any very serious attempt to be definitive or exhaustive. I should entertain such an ambition only if I had a minute and detailed knowledge of English literature and its most nearly related literatures in all their historical and esthetic aspects and English history, political, social, and economic, with a fair knowledge of the economic history of the chief countries of Europe; but of such attainments I cannot boast. I shall be content if I have properly emphasized that which is certainly an important and hitherto, apparently, a rather neglected phase of one of the most interesting periods of our literary history.

Except when one is inspired it is a very difficult matter to say anything both original and true about the past of our thoroughly criticised literature. The chief claim to originality in these pages lies in the correlation and elaboration of suggestions from many sources. Some of the thoughts—not, I hope, the most unsound ones—are so far as I know, strictly my own; but by these I set no great store, because I am well aware that my theories and facts may be nullified in their bearing by other possibilities and facts I have overlooked. But every thoughtful man must be convinced that there are logical and close connections between the various movements treated herein—connections that are disregarded in the conventional literary history, and if my attempt should arouse productive effort in someone better qualified to investigate the subject, I shall not have written for naught, whether my conclusions be sound or no.

I. THE THESIS

1. ROMANTICISM: DEFINITIONS

He who undertakes to define the Romantic and Romanticism invites trouble; and he who attempts to talk about them without defining them invites disaster. Since in this study we are concerned only with the period of the Romantic Revolt, I shall try to avoid both trouble and disaster by accepting two widely received *understandings* of what constituted the Romanticism of that period. As applied to the Revolt the term is understood in two senses—a broad and a narrow. This will be explained by an interpretation of the term *Romantic Revolt*. As herein used it covers more than simply the awakening to interest in the medieval and allied subjects kindred in the characteristic of remoteness; it includes both the romantic in this narrower sense, and the naturalistic movement, and, in fact, all those tendencies which resulted in the transformation of the spirit of the Augustan literature into the spirit of the Victorian. To limit it within narrower bounds would lead to the consideration of the progress of only part of the transforming revolutionary movements instead of the progress of all. For the purposes of this study, therefore, Romanticism in its broader sense denotes the dominant characteristics of the literature of the revolt, and will be designated simply as Romanticism; in its narrower sense as signifying the characteristics of that portion of the literature which was concerned only with the revival of romance, and whose dominant characteristic was the emphasis of the remote in time and place and spirit, it will be designated generally as *Emphasis upon the Remote*. Here and there it may occur that romanticism in the narrower sense is meant, but the rather awkward expression *emphasis upon the remote* is, for purely literary reasons, not employed. In such cases it is hoped that the context will make evident in what sense the term is used.

Now, although I have avoided giving more than rough working definitions of romanticism, I cannot forbear quarreling with what appears an unwarranted narrowness in the definitions of others. For instance, Mr. Phelps says:

But, though all the above definitions [referring to a summary] of Romanticism make a confusing variety of opinions, we cannot help seeing that there is something in them common to all. Romantic literature will generally be found to show three qualities: Subjectivity, Love of the Picturesque, and a Reactionary Spirit. . . . And by the third is meant that the Romantic movement in any country will always be reactionary to what has immediately preceded; it may be gently and unconsciously reactionary, as in England, or proudly and fiercely rebellious, as in France.^{1, 2}

[Now this appears to ignore the fact that many literary movements—that perhaps every literary movement—is actuated in part by a spirit of revolt, and of revolt from what immediately preceded.] The pendulum of opinion is ever swinging. The literary world, like the greater world of which it is a part, goes zig-zagging down the “ringing grooves of change,” and in both cases it is the zig-zagging that for the most part is accountable for the ringing of the grooves. The pseudo-classical movement itself was partly a revolt from the tedium and affectation and obscurities of the seventeenth century prose and the inane flights of the Marinistic or “Metaphysical” poets. Apologists for the literature of the eighteenth century do not forget to call attention to the services rendered by the revolt of that century against the seventeenth. It would appear, therefore, that the spirit of revolt is not a distinguishing characteristic of any period. It does not matter whether the spirit is manifested in fierce disdain or in smug superiority; at bottom it is the same. The attitude taken by any literary school toward the school it wishes to supplant, or has supplanted, is relative to the time-spirit, the character of the school, and the state of the conflict.

¹ Phelps, pp. 4-5.

² All works referred to or quoted are listed in sectional bibliographies at the close of the essay.

It seems, moreover, somewhat unfair to the Romanticism of the Revolt to place such especial emphasis upon its reactionary aspects. When we speak of a movement as reactionary, we are apt to think of it as merely setting the brakes upon some other movement and endeavoring a return to some point or points in the path travelled. The Romantic Revolt contained both reactionary and progressive movements. It looked both toward the past (behind the age which preceded it) and towards the future. But when we have said this, we have not fully limited and described the tendencies of the movement. In its triumph it faced in many directions. Scott lived in the Gothic past; Keats and Landor as much, at least, in the classic as the romantic past; Wordsworth principally in the present; Shelley in the future; Byron in the savagely unfamiliar of various times, but preferably of the present; and Coleridge, insofar as he was a poet, by preference nowhere at all. But, withal, the Romantic Revolt, in that it was a transformation wrought by forces shaping a new society, was more progressive than reactionary. It was a breaking away from the past immediately preceding under the inspiration, in part, and guidance of a more remote past; but only in its extreme youth was it humbly adoring and servilely imitative.


2. THE ORIGIN OF THE ROMANTIC REVOLT

Some writers believe that the dawn of the romanticism of the Romantic Revolt was near the beginning of the eighteenth century. The truth of the matter is, perhaps, that the sun of Romanticism—or perhaps I had better say the moon, symbolical in its witchery and mysterious half-light of the romantic—the moon of Romanticism has never set in English literature, not even when the artificial sun of pseudo-classicism most brightly shone. The literature of the so-called Augustan Age was not the product of English genius untrammelled, but the fruit of English talent dominated by French classicism. The native aptitude of English men of letters was subdued by the spirit and fashion of the times. Yet it was still present. The stream

was still flowing beneath the ice of pseudo-classicism, breaking forth here and there through the agency of some one who felt too keenly the native glory of Spenser, Shakespeare, or Milton, to allow himself to live complacently at the dull conventional level of his age. Indeed, the outbreaks of the English genius were so frequent, so pervasive, that the eighteenth-century literature remained English in spite of the foreign and the pseudo-classic everywhere present in it. In some literary forms, particularly the novel, its realistic side had free play—perhaps too free play, as there was lacking the counter-check of romanticism, which is as inherent in English genius as realism, and, in fact, appears in her periods of most ambitious flight as the dominating spirit. English genius was, we may say, not more than half throttled, for her realistic spirit was in large part free, and her romantic spirit not wholly subdued. This is the reason we can, if bent upon it, trace the beginning of the Romantic Revolt back to Milton and Shakespeare, where they appear not as beginnings but as culminations.

While eighteenth-century England was heavily laden with a French classical veneer, beneath the surface was the same old England. All the impulses, we may be sure, that produced the glories of the Elizabethan age were still present, and were showing themselves in various ways and under strange disguises. The English literary kingdom was ruled by a literary élite, a race of polished dilettanti and connoisseurs, more cosmopolitan than English. Enthusiasm was discountenanced; "reasonable" sentiment and cold or affected criticism was the mode. We may properly expect, therefore, to find the literature only in very small part truly representative of the English; but we may reasonably expect to find the stifled fire breaking forth in other directions, the real heart of the people finding expression in other ways than in literature, and to find literature but a far-off echo of the voice of English genius. It shall be my endeavor to show that all the impulses so markedly present in the Romantic Revolt were markedly present in the Augustan Age; that they found sometimes full, but more often scanty,

expression in the literature of that age; and that slowly, and practically unperceived by the literati of the time, these impulses rose to dominance, and their dominance constituted the Romantic Revolt. We have, then, to consider not a birth, but a transformation, a metamorphosis. One age did not die that the other might be born; one simply became the other by exaggeration or accentuation of certain of its own characteristics and atrophy of certain others. Regarded in this way it seems not inapt to say that the Romantic Revolt is a caricature of the Augustan Age, though the caricature surpasses the original by far in worth.

 I shall undertake to show, then, that the prominent features of the Romantic Revolt were all present in the eighteenth century before the revolt proper begins. Conversely it will become evident that pseudo-classicism lived on in the works of the romantic poets, who were not half so romantic as they may have thought themselves, and as we sometimes think them. If we do not allow ourselves to be dazzled by great names, and if we read not merely the great works of the romanticists, but their minor works as well, and their prose as well as their poetry, we shall probably agree that the romantic literature as a whole is very like the Augustan. Much of Wordsworth's poetry bears the distinguishing marks of the eighteenth century; Shelley's prose is Augustan, and so is much of the rhetoric and declamation of his poorer verse. Pope's power, and Addison's, and Johnson's, were indeed broken, but not yet cast off. Nor was their sovereignty entirely cast off, if forsooth they have ever entirely lost their sovereignty, until after the revolt was over. Few in Byron's day would have had the hardihood to declare, even could they have felt it to be so, that Pope was *no* poet; and we know from the Byron-Bowles controversy what a storm among the romanticists even a questioning of Pope's superiority could raise. The Romantic Revolt was probably never fully conscious of itself. The romanticists of the subsequent, the Victorian period, were the first to realize wherein their immediate progenitors differed most radically from the Augustans, whom they, the Victorians, scorned or affected to scorn.

3. THE THEORY OF SOCIAL CHANGE

In the middle of the nineteenth century, when many scientific minds were grappling with conceptions destined to revolutionize the thinking world and give it simpler theories of the ultimate causal relations of things, Karl Marx, the father of scientific Socialism, advanced a so-called materialistic conception of history. In reality the theory is materialistic only in about the same sense that Darwin's theory of the origin of species is materialistic; it is materialistic in the sense that it postulates that material existence determines all national existence and conditions ultimately all spiritual existence; it is deterministic, and means to be scientific; but it does not declare that man has no soul, or that the soul is a kind of matter or the product of matter, nor does it affirm all "the facts of the universe to be sufficiently explained by the existence and nature of matter." It affirms only that, human psychology being such as it is, many of the facts of social and national history are explained by the nature of the physical universe. It has nothing necessarily to do with philosophical materialism, and would better, perhaps, have been termed a *deterministic* conception of history, since it assumes history to be the record of a chain of cause and effect in which every effect springs from an adequate cause, and since it denies, either explicitly or by implication, freedom (in the sense of self-determination) of the will; for of course to admit freedom of the will would be to admit an indeterminate factor which would vitiate all hard and fast, "scientific," conclusions. The theory, therefore, in common with all scientific theories which have to do with human psychology, has for its philosophical basis determinism.

As the study of this postulate of Marx, and a perusal of the arguments pro and con, was the stimulus which led to the formulation of my own theory of history, which I have tried to keep in mind throughout this study of a literary period, it is most convenient by way of introduction to devote some further attention to the Marxian theory. That theory is otherwise known

as the economic interpretation, or conception, of history, and, to define it briefly, it postulates that all national history is ultimately conditioned by and is, in large measure, the product of the economic struggles that take place between nations, or between classes of the same nation. By the Socialists, of course, the emphasis is placed upon class struggle. In the words of a high priest of Socialism, and a contemporary and friend of Marx:

. . . *all past history, with the exception of its primitive stages, was the history of class struggles; . . . these warring classes of society are always the products of the modes of production and of exchange—in a word, of the economic conditions of their time; . . . the economic structure of society always furnishes the real basis, starting from which we can alone work out the ultimate explanation of the whole superstructure of juridical and political institutions as well as of the religious, philosophical, and other ideas of a given historical period.*³

In other words, according to this theory, after the fundamental characteristics of a nation have been fixed in the primitive stages of its development by its environment and its reactions against its environment, all the "superstructure" of its civilization, the forms of its religion, the character of its polity, and even its mature contributions to art, may be explained by accurately describing its economic history and showing all the causal relations of that history.

This is of course an exaltation—in point of effective force—of economic situation and need above philosophy, of blind impulse above reason, of the short-sighted instinctive mob above the great man. History is not to be interpreted as the work of great intellects impressing themselves upon society and shaping it to their bidding. Historic idealism must give place to historic determinism.⁴ Hero-worship must go. The hero—I mean the outstanding personality which appears to dictate or have dictated the religious beliefs, the ethical or political notions, or the esthetic principles and practice of nations; in short, the hero in the Carlylean sense—is merely representative. He seizes

³ Engels, p. 41.

⁴ Ghent, p. 9.

upon the occasion of economic stress to formulate a religious, or ethical, or esthetic code which is in line with the economic demand of the dominating class, or the class that is attempting to dominate. The struggle to get a living is the soil, as it were, from which spring forth all the other struggles in art and ethics and religion.

It is no wonder that the theory, like Darwin's theory of the origin of species, has met with lusty opposition. The idealist is as loth to believe that his art, his morals, his religion are each and all dictated by his belly, as that his ancestors had arboreal habits.

The idealist sees that the supremacy of science in this latter day has brought in its train an increased desire to simplify in every field the explanation of the manifestations of life. The Newtonian and Darwinian theories have explained so much, made so comparatively simple much that was before complex and puzzling, that it is little to be wondered at that men, dazzled by the splendor of such achievement, have sought equally simple and direct explanations of complex human phenomena. In doing so they have been wont to neglect the fact that man's intellectual relations, by virtue of that intellect, are on a very different plane from those of emotion, or those of instinct and physical forces with which the biologist and physicist deal. To be sure, man is to a great extent at the mercy of emotion, instinct, and physical law, and therefore many of his activities may be explained by reference to them; but since man is endowed with reason, with the power of compelling nature to assist him in overcoming itself and himself, and since science cannot prove that man is compelled by blind necessity in the exercise of that reason which permeates more or less all his activities, a loop-hole of escape is left the idealist (and by idealist is meant the philosopher who assumes the supremacy of the intellect as a first cause in civilized human activity). He admits the power of industrial and social and physical conditions, but he also affirms that another agency is at work in human affairs; that there is, as one writer puts it, "a series of cultural influences reshaping

the fundamentals of men's thoughts.'"⁵ In other words, man's intellect with its ideals is at least as important and as propulsive in his world as his body with its appetites. Who can completely explain his own life on the economic basis alone? Surely every reflective man knows himself, the hidden springs of his own actions, better than he can possibly know the motive forces of the vast historical panorama of a nation; yet in how many cases can he explain his own actions by reference to his economic struggle to live, or to live well? Perhaps in the last analysis all actions, whether motivated by reason or instinct, would be found to be self-preservative in their tendency, but it would be difficult to show even this. Impulses arising from affection, which lead even to the sacrifice of the life of the individual for that of another, or for an institution, or a state, seem to belong in many instances to another category than that of self-preservative actions.

With these statements by way of preface, I shall ignore extended arguments that are made for and against the Marxian conception, and come at once to my own conception—which, judging from the confusion of claims among the adherents and students of Marx, would be considered by some an interpretation, by others a modification, of the Marxian conception. As I view it, while the economic forces may shape the mould into which life must run or be eventually destroyed, yet within this mould there is the possibility of considerable variation in quantity and quality of content; it is even not inevitable that life, as an active self-directed content, shall press out in all directions to the limits of the mould (though in general such is the case), hence there is the possibility of self-variation of form; but if life as an active force breaks through the limits set by the mould and flows beyond, the result is distortion, deformity, and ultimately destruction. To illustrate: some faith, some sentiment, some prejudice may prevent a people taking advantage to the full of economic conditions—that is, life refuses to fill out the mould; but on the other hand a faith, be it in religion, ethics, art, or busi-

⁵ Peixotto, p. 5.

ness, cannot survive in its purity when economic conditions are not in harmony with it; for the adherents are either eliminated, or forced by pressure to modify the faith to suit the conditions. In this conception it will be seen that there is attempted a reconciliation of the deterministic with the idealistic; for while admitting economic conditions as a mould, or, perhaps better, a confine determining in general the limits within which life is to move, it is nevertheless asserted that within these limits, in the possible variation of form and the quality and quantity of content, there is abundant opportunity for the play of other forces, including the individual human free will. It is asserted, moreover, that all these forces act upon the restraining barrier, tending more or less constantly to push it outward. Thus stated the theory remains philosophical, but scarcely scientific; for so considered life appears no longer merely passive, bounding and rebounding from cause to effect and from effect to cause, as if it were a ball between two walls, or—to express it in terms of the analogy we have used hitherto—like molten lead poured within a mould, but as an active agent having within itself incalculable, because unknown, powers of self-propulsion.

Whether Marx and his followers would admit such modification of the theory—a modification which would banish all the theory's claim to be scientific, it seems to be practically conceded by all that to the theory in its simplest, boldest form the idea of reaction must be admitted. As Engels says:

*The economic condition is the basis, but the various elements of the superstructure—the political forms of the class contests, and their results, the constitutions, the legal forms, and also all the reflexes of these actual contests in the brains of the participants, the political, legal, philosophical theories, the religious views—all these exert an influence on the development of the historical struggles, and in many instances determine their form.*⁶

From the theory as thus interpreted it follows that there are interactions between ideals and economic conditions; that if economic conditions are hostile, the ideal must not only struggle

⁶ Ghent, p. 15. I have been unable to obtain the work in which the statement originally appeared.

against these conditions for the realization of itself, but even for its own existence. Now, would say such of the theory's advocates as are inclined to determinism, in general the conditions when hostile are too strong for the ideal. They would affirm that perhaps nine times out of ten, men on a sinking ship grow panic-stricken and cease to be ruled by principle when it becomes clearly apparent that only a limited number can be removed to safety and there is no clearly apparent principle as to who shall be favored; that under similar conditions, ninety-nine times out of a hundred panic ensues in large undisciplined social units; that the larger the unit and as a consequence the more lax the discipline, the weaker the ideal and the stronger the economic influence opposing. So, conversely, an ideal may meet with success if a too great economic need does not oppose it; it will be accepted when it appeals to the reason and sympathies of the majority, and the majority does not have to sacrifice much to realize it. To illustrate: it was comparatively easy to abolish slavery in those regions where slavery was not profitable; but in those regions where it was profitable, the popular religious, political, and ethical codes undertook to justify it.

While we may grant thus much to the determinist, we should not, however, forget another fact, strikingly evident, indeed, but often overlooked by the "scientific" Socialist in his dependence upon instinct and economic need working blindly, and as inevitably as gravitation, to bring about the elevation of the "masses." The ideal plays a prominent part in the readjustments of society, for such readjustments are not the result of upheaval from below alone, but of disintegration from above, as well. Just as with great readjustments in the earth's crust, it would seem that disintegration and displacement in the higher levels must take place first; otherwise the subterranean forces are held in equilibrium and abeyance. It is not necessary in all cases that there should be a "resistless pressure from below" in order that the elevation of the "masses" may be brought about. A proper adjustment to time of some ideal held by the majority of the upper classes may effect the change. Here in

America, for instance, we can hardly say with reason that the insistence upon education for the lower strata of society is the result of a demand on the part of those strata.

But it is true that like the subterranean forces of the earth, the subterranean forces of society are for the most part blind. The proletariat is long-suffering because conditions keep it to a large extent disorganized. Still, although it is lacking in intellect, it is strong in passion. It is fond of simple propositions, of catchwords and phrases, and is stubborn in its devotion to them. In so far the determinist is right in regarding the proletariat, and, indeed, to some extent other classes of society, as a shuttle driven by forces over which it has no control. But, on the other hand, this lack of intellect makes it a fit instrument for the ideal, makes it capable of being welded into a strong, fanatical, and formidable organization by the capable leader from above, who expresses what it dimly feels, and indicates an outlet for its suppressed emotions and desires.

So much for the theory. Now, to turn to the application of the theory to a period of national life. At perhaps no time in the history of the modern world has the effect of economic conditions been more apparent than in the latter part of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth. At that time of high national nervous tension great displacements had taken place in all strata of society. The middle class backed by newly acquired wealth was struggling with the aristocracy for political supremacy, while a new class, the proletariat such as we know today, was partly formed and was still rapidly forming, and becoming conscious of itself as a class. It was, moreover, becoming imbued with sentiments proper to itself, which were being expressed for it by the higher classes in the literature of the time.

It is my purpose to show as far as I may be able how the industrial movement and the consequent social movement produced the literary movement (or perhaps I had better say, directed the literary movement), and how the latter reacted upon

the former. Ordinarily the connection between art and economic and social conditions are not easily traced. The difficulty arises from the nature of art itself. As one writer puts it:

Art, more than any other considerable pursuit, more even than speculation, is abstract and inconsequential. Born of suspended attention, it ends in itself. It encourages sensuous abstraction, and nothing concerns it less than to influence the world. Nor does it really do so in a notable degree. Social changes do not reach artistic expression until after their momentum is acquired and their other collateral effects are fully predetermined. . . . Currents may indeed cut deep channels, but they cannot feed their own springs—at least not until the whole revolution of nature is taken into account.⁷

But in the period under consideration, because of the almost universal disturbance wrought by the economic and social displacements, the traces of those displacements are perhaps more plainly apparent in the arts than they usually are. And this is especially true in the art of literature, the purpose of which, more than that of any other art, is to express ideas. For literature, when it is vital, takes for material the ideas that are pulsating everywhere in a society on the *qui vive* with thought and expectancy.

It will perhaps occur to the reader to ask, if literature is more or less dependent for content and form upon economic conditions, and if, therefore, a given economic condition can be depended upon to produce the corresponding literature—why it was that in England the Romantic Revolt appeared earlier than in France, where the economic changes were much the same; and why it was unconscious, while in France it was not unconscious but had a definite revolutionary program; why also in France the revolt in literature lagged so far behind the social struggle, which came, apparently, at an earlier period than in England. The answer must be in terms of at least two factors, the difference in national temperament, and the past history of the two nations, for to these are due the respective social and civic institutions of the two nations. For instance, the English,

⁷ Santayana, *Reason in Art*, pp. 169–170.

through their native conservatism, their capability of being only slightly pervious to new ideas, are capable of holding one theory and acting upon the opposite—a characteristic that accounts, by the way, for the fact that most of the poets of the early part of the romantic period did not know that their work was romantic.⁸

Only a comparative study of literatures in the light of the corresponding conditions under which they were produced, and of national dispositions, could satisfactorily dispose of all the difficulties in the application of the Marxian or a modified Marxian theory to literature. I shall not attempt in these pages anything so ambitious. I shall merely postulate that national literary characteristics, like characteristics of national temper, remain from period to period fundamentally the same; but that the literature of any given period is produced in a different environment from that of any period that has preceded, although it is, at the same time, influenced by conscious or unconscious imitation of the periods that have preceded. The race experience is progressively developed by experience resulting from new environment, but it bears always the hall-mark of its antecedent states. Each period finds its truest literary expression through its own artists. These artists are, to be sure, individuals, with individual peculiarities the origin of which it is not possible in all cases to discover. But allowing for the idiosyncrasies of individual genius, there is nevertheless enough in common between individual geniuses of the same time to require further explanation beyond that of chance and of imitation. When we see certain of these common characteristics becoming more distinct from generation to generation, we are justified in seeking deeper causes. Several critics, notable among whom are Taine and Brunetière, who, as Professor Gayley has shown,⁹ were anticipated by Hegel, have placed emphasis upon various influences by which the literary productions of any given period are shaped. We may briefly summarize these influences as four: (1) the race, or the

⁸ For a discussion of the differences between the social conditions in France and England at the time of the French Revolution, see Cestre, Chapter I.

⁹ Congress of Arts and Sciences, H. J. Rogers ed., vol. III, pp. 344 ff.

influence of heredity and temperament; (2) the environment, political, social, and physical; (3) the moment; (4) the individual. But I shall attempt nothing more than to show what is conceived to be the *economic* reasons why throughout several successive generations in the literature of England certain peculiarities became more and more manifest, until at length they reached a culmination in the Romantic Revolt.

4. LITERATURE AS AN EXPRESSION OF SOCIAL CONDITION

Wrote the Duchess of Buckingham to Lady Huntingdon, in reply to an invitation to hear Whitfield:

I thank your ladyship for the information concerning the Methodist preachers; their doctrines are most repulsive, and strongly tinged with disrespect towards their superiors, in perpetually endeavouring to level all ranks and do away with all distinctions. It is monstrous to be told you have a heart as sinful as the common wretches that crawl on the earth. This is highly offensive and insulting.¹⁰

Remarks the *Oakland Enquirer* of Wednesday evening, September 29, 1909, editorially:

Dominicio d'Allesandro, general president of the International Hod-carriers and Building Laborers' Union of America has been knighted by the King of Italy. Here is a recognition of the real American aristocracy.

Now, something very radical has happened in the century and a half since the Duchess of Buckingham wrote. Certainly no English lady would so express herself today; and the latter comment and the fact commented upon would hardly have been conceivable to the Dutchess and her contemporaries. This radical thing that has happened is a social revolution yet far from complete. The newspaper comment marks the progress of the movement on its intellectual side up to the present day; the cynical comments that might be made upon it by the Socialists or by employers of labor are a measure of the movement's incompleteness. But the ideal is well established in common

¹⁰ Smith, *Cowper*, p. 5.

thought. And what is this social movement? Under the various disguises in which it may present itself there is one fundamental movement—the movement of the lower ranks of life forward and upward to power and possession. The battle is still on. One class—the middle—has come into its own; and in doing so has become almost indistinguishable from the whilom aristocracy, partly through increase of wealth and consequent increase of political and social power, partly through pushing back into the ranks behind it—into the proletariat—the weaker or less fortunate of its own numbers. Even in the most democratic of countries, it appears that the social gulf separating the employing class from the employed is constantly becoming wider. While wealth may be more and more diffusing itself, still it is true that it is tending more and more to concentrate itself in large masses in the hands of a few. Hence the diffusion is continually becoming more unequal, and hence the social inequalities are becoming continually more evident. One bridge by which the middle class crossed and came up with the aristocracy, namely, the right to property, is yet held against the have-nots by those who have, under ethical and legal codes which permit of its being crossed by increasingly smaller numbers of the non-possessors; but the other bridge, the ethical theory that every man has the inalienable right to life, liberty, and the pursuit of happiness is still standing. Meanwhile the proletariat is skirmishing and mustering its cohorts.

It is this struggle, ill-defined, because the contesting forces are ill-defined and each a very complex body, but nevertheless a real struggle, which Marx contends conditions all history. If it be so, then it is reasonable to suppose that literature as an expression of life, and, indeed, as a part of history, is at least to a great extent also conditioned by the struggle. That such a conditioning does take place appears to me clearly evident in the English literature of the last two hundred years; and it is my purpose to point out as adequately as I may certain respects wherein it was so conditioned, particularly in the period known as that of the Romantic Revolt.

Nations, we assume, like individuals, pass from one mood to another. As in individuals, these moods are the result of impressions either from within or from without. Because in modern life nations can no longer be practically isolated units, and are *par consequence* by no means wholly distinct entities, there is really no longer much distinction between impressions from within and from without. Nations are now one family. Therefore a mood felt by one nation will very likely be felt by every other at the same or almost coincident time. England, however, because of its isolation, comparatively speaking, has been somewhat an exception to the rule. In its national moods it appears to be easier to separate that which arises from impulses from within from that which comes from impulses from without.

Now, we further assume that an art, to be really vital, must in general express the mood of the time in which it is produced. An art which clings to the old forms and materials when those forms and materials no longer correspond to the national mood and thought is, generally speaking, weak art. The artist may under certain circumstances produce art too late or too soon to be in time with the impulses of the nation, which art, rarely or never of first rank, may be considered good art by a subsequent generation, when an approximation of the mood under which the work was produced is in the ascendant. For instance, William Blake's work as a poet was not appreciated until long past his own period. As a rule, the artist fails because he is divided against himself. He fails because he feels that his work is not most truly an expression of himself, who is really in sympathy to some extent with the dominant mood of the time, yet it is a weak expression of what he himself would have been had he lived when the school for which he stands is subsequently in the buoyancy of full power. An instance of such failures would be perhaps, Gray; or, better, Collins.

England was, I affirm, in the latter part of the eighteenth century and the first of the nineteenth, in a mood which steadily deepened, a mood arising partly from external, but mostly from internal impulses—if I may so speak. These impulses arose in

turn from the social movements which had been going on slowly for centuries, but which during this period was vastly accelerated by the industrial revolution. This mood expressed in literature is what we know as the Romantic Revolt.

I would offer, therefore, for consideration this thesis: The Romantic Revolt in English literature was only one aspect or manifestation of a great social movement, other aspects of the movement being the political, in the struggle for the extension of the right of suffrage; religious, in the rise of Evangelicism and Methodism; ethical, in the rise of humanitarianism; and esthetic, in naturalism and the romanticism of the remote (which finds most full expression in the literature). These movements within the great movement are not entirely distinct one from the other, but have a body in common. They moreover interact one with another, and we can explain no one of them without taking into account all the others. Just as psychology cannot explain any aspect of the mind without explaining all the mind's faculties and their interactions, so with any aspect of a historical movement. But in attempting to point out the effects of the social change upon literature we must also take into account that England was something already before the industrial revolution began; and that English literature, also, was something. What the state of the literature was we shall further consider after we have taken a brief survey of what England was before, during, and after the industrial revolution.

a)
b)
c)

II. THE INDUSTRIAL REVOLUTION

1. WHAT IT WAS, AND ITS ECONOMIC EFFECTS

I shall, following many precedents, restrict the term Industrial Revolution to the vast change which took place in manufacture between the years 1740 and 1830, although it might very well be considered to include the concomitant and contingent revolution in agriculture. Concerning this revolution much has been written. In endeavoring an epitome of the history of English manufacture and agriculture during this period, I feel guilty of repeating a more than twice told tale, the more that I do not feel at liberty to attempt any improvement upon previous recitals, and my narrative, in so far as it may be called a narrative, must necessarily be brief. But my apology for retelling these facts shall be that it is my belief that upon most of us who have studied English history but superficially, and who have been therefore too much absorbed in the chronicles of royalty, and politics, and wars, the momentous industrial changes that went on in England during the last three quarters of the eighteenth century and the first quarter of the nineteenth made but slight impression. In watching the great historical characters moving across the stage, and the vast international conflicts, we were all but oblivious of the tremendous change taking place in the way England was getting its living.

Previously to 1740 there had been, since medieval times, little alteration in the character of English industry and the methods by which it was carried on. Modern industry with its factories, its machines, and its minute division of labor, was practically unknown. Trade was mostly local and insular; that is, each locality produced nearly all its own necessities, and England as a whole depended little upon foreign markets. Just as in Shakespeare's day, local production and distribution, in the towns, were regulated by the trade guilds, which limited accord-

ing to local exigencies the number of masters and apprentices, the wage scale, hours of labor, etc., and consequently the amount of production.

But the year 1735 gave birth to an event of the greatest moment, in the eyes of Karl Marx, to the industrial world, and incidentally to all other spheres of man's endeavor. In that year "John Wyalt brought out his spinning machine, and began the industrial revolution."¹¹ So says Marx, and whether this be the exact truth or not, authorities are generally agreed that the revolution began somewhere within the second quarter of the century, and that if machinery did not actually create the revolution, it at least was by far the greatest factor. Mr. G. T. Warner affirms that in 1740 industry, if not primitive, is at any rate somewhat old-world; in 1815 it is modern.¹² Within these seventy-five years took place the principal changes that transformed, industrially, medieval into modern England. Mr. Warner draws up for us an imposing array of figures showing how within that period the manufactures and exports increased with prodigious rapidity.¹³ And what do these figures mean? They mean the development of machinery and the factory to supersede individual hand-work. They mean the transformation of the independent or semi-independent peasant and artisan into the mill-hand working a stipulated number of hours a day for a stipulated wage, determined by the demand for his labor and the supply of it to be had; and in many cases, doubtless, the transformation of the more thrifty or crafty into mill-owners or landed proprietors. They mean the competition of laborers for each other's jobs, in an industrial community where labor is "free" to take such wages as its own competition with itself shall establish, or to starve; it means the increased exploitation of the labor of women and children; it means a great many other things, as I shall indicate when we come to a consideration of the social effects of the revolution. But in all this

¹¹ Marx, *Capital*, p. 367.

¹² Traill, vol. V, pp. 600-601.

¹³ *Ibid.*, p. 601.

* change the one thing above all to be kept in mind is that it is a change from a relatively restricted, closely regulated, communal form of industrial production to a "free", competitive, individualistic form.

Turning now from the town to the country, we find that previous to 1740, in the rural districts economic production was by no means confined to agriculture. England was dotted all over with little villages, wherein were plied independently by various cottagers a number of trades, chief of which was spinning. But these trades were carried on for the most part as subsidiary to farming. Neighboring lands were tilled in common by the village community, or held independently or semi-independently by its members. Of the common lands, fields were each year allotted in rotation to the members of the community, and each member was allowed the produce for the year from his allotment in return for the tillage. Of partition fences there were few or none, and grazing privileges upon allotments were free to all the community during a certain season. In addition, usually, or often, certain lands not so suitable for cultivation, known as the "Commons," were regarded as the property of all, and used in common for pasturage and woodcutting. There were many variations from this typical community, but into a description of these we need not enter. The point of the matter is, in brief, that agriculture was as yet in the medieval or semi-medieval stage, and the community and the family were yet the chief social units in all industry. While the processes of industry were wasteful, and ill-adapted to improvement from within or from without, to each member of the social unit a reasonable competence was assured, and periods of adversity were easily met by the strong mutually helpful communal spirit. The important point to notice is that society is organized as yet (although previously to 1740 there had been marked inroads upon the system) to a very great extent upon a communal basis.

Into these semi-medieval farming communities entered changes more far-reaching and decided than any that had ever entered before. The system of common-field farming which had origin-

ated at some time in rather remote antiquity—before the Norman Conquest—and “in 1689 governed the tillage of, at least, three-fifths of the cultivated soil of the country”¹⁴ was decaying. But agriculture suddenly became more and more profitable, as rapidly more and more of the population, on account of the industrial revolution, was becoming “detached from the soil” and therefore dependent almost entirely upon the farmer for its food-supply. Writers such as Arthur Young began to deplore the wastefulness of common-field farming. The large landlords began to alter their methods, and to secure more abundant crops. It was the large landlord, particularly the capitalist farmer, I presume, in distinction from the country gentlemen, who led the way in the agricultural revolution. Landholders with small resources in capital could not or would not risk a change from traditional methods which had given them and their fathers at least a competence—a change which if it should prove erroneous would plunge them into sudden ruin. But when once the way had been established, it became a highway; every farmer could see that if he was to reap his share of the profits from increased manufacture and commerce, he must make his holdings produce the utmost possible, and (and this is important) not primarily for consumption on those holdings, as up to that time had been the intent of production.

At least four causes were at work during the period to stimulate agriculture: (1) the growth of the great towns or cities; (2) the changes in the methods of agriculture itself; (3) the great wars of the latter part of the period, culminating in the great war with France; (4) bad harvests.

There is nothing so stimulative to agricultural development as the growth of the great manufacturing centers within or near the agricultural districts. Such centers afford during prosperity a convenient and almost omnivorous market for the products of the farm. And besides furnishing a multitude of mouths to be fed with whatever the farmer has of surplus, through the fastidiousness which results from the possession of great wealth they

¹⁴ Traill, vol. V, p. 102.

promote improvement in the quality of the product. The growth of the towns¹⁵ increased the prices of food-stuffs and such raw material as the farmer furnished to the manufacturer. The matter of *convenience* is not to be overlooked, for convenience means a decreased outlay for transportation, equivalent to an increase of price, and an increase in the quantity and range of productions classed as perishable.

Furthermore, the increase of wealth in the great commercial centers affected the country economically for the better in yet another way. Much of the surplus capital which the prosperous manufacturer or merchant may find on his hands seeks investment in land. This tends to produce a thriftier class of landlords.¹⁵ It is a common ambition among tradesmen and manufacturers to become country gentlemen. To attain this desire they may buy outright the estates of some family financially embarrassed or unable to withstand the temptation of a prodigal offer; but the more usual way is, I believe, to build up such an estate by accretion—a portion secured here and a portion there. Of course there is your townsman who has no ambition to be a country gentleman, but who buys up such land as the law of primogeniture, family pride, and other obstacles do not prevent him purchasing, merely as a safe investment. In any event, the purchase price is likely to be exorbitant, and the purchaser finds that in order to get even a fair return on his investment he must either increase the output on the land or else lower the cost of production, or both; or, even, as the Corn Laws bear testimony, seek governmental aid in keeping up or raising the prices of products. The man of commercial training when turned landlord was more apt to demand a balance on the profit side of the ledger than the hereditary proprietor with his semi-feudal ideas of aristocratic ease and paternal liberality toward his dependents. To the fact that there was such a country gentry bulwarked by the law of primogeniture, traditions of family pride, and loyalty to the family domain, England owes the fact that the agricultural revolution did not keep pace with

¹⁵ Smith, *The Wealth of Nations*, vol. II, pp. 101–102, 113.

the revolution in manufacture, but lagged behind. The tendency, however, on the part of the gentry to absent themselves more and more from their estates and the resultant practice of long-time leasing to men of purely commercial instincts, had in the long run the effect of commercializing agriculture.

But assuredly agriculture did not owe all its improvement to change of landlords. It owed as much or more to the diffusion of the commercial spirit throughout the upper and middle classes. The success of her manufactures quickened the pulse of England with the prospect of rich material reward, at the same time that it cultivated in all classes new tastes, so that many things which had been looked upon as luxuries before, appeared to be necessities. The landed proprietors, looking upon what science had done for the improvement of manufacture, inquired why systematic experiment might not improve as much the methods of farming. So scientific husbandry came into being, owing its genesis chiefly to the success of scientific manufacture.

An accelerator of the movement in agriculture—a movement which would have been more healthy without it and less disastrous in political and social consequences—were the wars of the latter part of the period under review. Although England was engaged in these wars, none of them touched her “tight little island,” while at the same time the industries of her trade rivals lay prostrate under the trampling heel of soldiery. It seemed, as indeed was true for a time, that England was to be the manufacturing center of the world, and that she would have no competitor upon her own ground, in her own island, in agriculture. It is no wonder, then, that the commercially minded dreamed dreams of ever increasing agricultural production, invested heavily in leases, in improved tools and seeds, and pushed on the advance.

The most conspicuous economic effects of this stimulation of agriculture were: (1) the increase of production; (2) the concentration of land into large holdings by purchase or lease, i.e., “capitalistic farming;” (3) the lowering (and the retarding of the rise) of the cost of production through improvement of the

methods of management by concentration of control and the introduction of a spirit exclusively profit-seeking, through improvement in the processes of production, and consequent upon the unprecedented lust for profits, through the unfair division of the profits with the laborer; (4) the increase of acreage devoted to cultivation. As farming upon a large scale became increasingly profitable, landlords looked with more and more longing upon those lands which had hitherto been more or less the common property of all. These lands could not be enclosed but by Act of Parliament. Upon the plea, however, and a plea well founded, that their cultivation was called for by the needs of the manufacturing districts, bills for enclosure were freely passed. Slater gives the following estimates of acreage of waste lands enclosed during several periods:¹⁶

1727-1760	74,518
1761-1792	478,259
1793-1801	273,891
1802-1815	739,743
1816-1845	199,300

Now that we have recalled the principal economic facts of the industrial and agricultural revolutions, we must not neglect to observe that the industrial revolution was making necessary and advancing a change in another allied sphere, the sphere of transportation. From the year 1767 on, Brindley and his fellow engineers were busy "covering England with a network of canals." But of more importance commercially and socially were the roads. One needs but turn to an account of John Wesley's travels through the England of the early eighteenth century to understand that the possession of some peculiar zeal or employment was necessary to make an Englishman a traveller in his own country. English highways had been from time out of mind the terror of travellers, being in some places but mere lanes through which in a rainy season four horses could not draw an empty coach. During the latter part of the period under discussion these were rapidly broadened and improved

¹⁶ Slater, p. 267.

into the superexcellent turnpikes that are now Britain's pride. The improvement of the highways was so extensive and so thorough that contemporary writers refer to it as marvelous. The effect of these improvements upon the social life of the nation, and ultimately upon the literature, we shall hereafter consider.

Having in mind now the main facts of the English industrial and agricultural revolutions which transformed medieval industrial England into modern industrial England, we shall pass to a consideration of how these economic changes affected the nation, as a nation, in whole and in part.

2. THE SOCIAL CONSEQUENCES OF THE REVOLUTION

The population of England and Wales increased only about one million between the years 1685 and 1740; yet during that period Birmingham augmented its population by six hundred per cent. From 1740 to 1760 the increase was still not rapid except in certain great towns—such, for instance, as those devoted chiefly to the production of hardware and pottery, cotton and woolen goods. After 1760 the general population exhibits a remarkable growth, most of which can be accounted for by the growth of the industrial centers. Evidently the industrial revolution began before the day of great inventions and the factory system, which was inaugurated about 1740. In fact, it probably began at the very time that the feudal system began to decay; nay, perhaps the beginning of the revolution and the beginning of the decay of feudalism were one and the same. Be that as it may, it is agreed that one of the most obvious effects of the industrial revolution was the increase of urban population—an increase which received a mighty impetus from the introduction of labor-saving machinery and minute division of labor, which came after 1740. ✓

Now, whence did the cities' great numbers come? Partly, no doubt, from abroad. During the period of the wars, when England's industries were feverishly vigorous because of the

industrial apathy of her rivals, doubtless many a workman, especially of the skilled class, found his way across the North Sea or the Channel. But by far the greater part, over and above the natural increase of those who already lived in the towns, must have come from the rural districts. The small country villages decayed. Many an English "sweet Auburn" dwindled to a shadow of its former self or passed out of existence, its inhabitants scattered either to the cities where the factories were calling, herded in barracks or marching and counter-marching for King George, or gone overseas to seek new homes in the new world. With those who died fighting the battles of their masters, or those who became exiles we have nothing here to do; our chief concern is with the current of population which flowed from the country to the city. Of the forces moving this current not all were propulsive; then as now there was the "lure of the city." Then was beginning a new era in the struggle for survival. The more ambitious, hardy, and adventurous of the rural population were attracted cityward by the opportunities for advancement which the city offered; tales of those who succeeded came back to their native villages and induced the less venturesome to follow. We may surmise all this from what we see taking place in our own day. But the forces which bind the average man to his birthplace and his native occupation is strong in a nation not nomadic; it is strong in Englishmen, particularly in the uncultivated. A great propulsive force only can account for the stupendous shifting of population which England witnessed in the eighteenth and nineteenth centuries. The propulsive force was the force of necessity which changing economic conditions, the dominance of the commercial spirit, and a consequent sharper cleavage of society brought into play.

Prior to the eighteenth century England had not known a very sharp distinction between the classes rich and poor. Classes there were, of course; but they were not thought of in the peculiarly present-day sense of classes, so much as grades or ranks, closely allied, merging into each other, and so related that it was possible for a representative of one to pass on to

the next higher without immoderate exertion, remarkable ability, or phenomenally good fortune. The formation of a more distinct and impassive social stratification had a number of immediate causes, but the prime cause of all, or nearly all, was the revolution in industry and the contingent agricultural revolution. The immediate causes (we may consider them as separate though we must recognize that such separation is arbitrary) I conceive to be: The political and social ascendancy of the nobility and landed gentry; the prosperity of the middle classes; the urbanizing of the rural districts; the corrupting influence of an exclusively commercial point of view; the commercial alliance of the nobility, gentry, and the middle classes; and, most important of all, the retrogression of the laboring classes. ✓

The Restoration and the Revolution of '88 were godsend
to the nobility and landed gentry. In the changes of royal
masters they took care so to secure their interests that the
king should be subservient to them; they became the ruling
class, the king dropped back to a position much like that which he had occupied during the feudal age, when he was in reality only a great lord among other great lords of almost equal power. Consequently, when the nobility became infected with the virus of commercialism, there was no royal check to prevent them from using their power to the utmost for their own advantage. They made themselves, through the use and abuse of that power, absolute rulers in Parliament; they controlled the municipalities; in agricultural districts their representatives were little gods whose good will was all important to the peasantry; the universities, the Church, the law courts were theirs.¹⁷ When this class found itself in the possession of immense wealth as well as of political power, it felt the more that it was divinely set apart for the shaping of the destinies of England, and became the more jealous of its prerogatives. But it allied itself with speculators from the cities and prosperous yeomen to secure the triumph of large-scale farming, with all the consequences which that system entailed. The cleavage of society was promoted deliberately

¹⁷ Hammond, p. 24.

by the landlords and the gentleman and yeoman farmers, who wished to make the laborers more subservient. The convenience of having a laboring clientele absolutely dependent was as much desired by the farmer of large holdings as by the mill-owner; indeed, it was declared openly as one of the excuses for enclosing and engrossing.¹⁸

In the cities, meanwhile, another class, which had taken its rise back in the free towns of the Middle Ages, the bourgeoisie, or middle class, was growing exceedingly wealthy. In subjection to it, if we may so speak, was the fast-forming proletariat of industrial workers, recruited from its own natural increase, from the ranks of the expropriated peasantry, or from the rear ranks of the middle-class battalions—from those who had been pushed to the wall in the free competition for wealth. The middle class, more adventurous, more unscrupulous, less bound by convention than the aristocratic landed classes, and unsupported by immemorial custom, embodied the very genius of the economic revolution. The symbol of its power was pounds sterling. The flaunting of that symbol in the faces of the proletariat, which respected the middle class for nothing but its money power, and which saw in that power the product of the causes which had wrought its own ruin, gave rise to a sense of caste especially bitter because not yet established as traditional.

Be it remembered that there was arising in the rural districts the counterpart of this middle class, the capitalistic farmers—the rural middle class. This class, it seems, was in large part composed of those who under the old semi-communal regime had been yeomen or other well-to-do small holders, too close in rank to the cottager, the day laborer, or the squatter to excite any profound jealousy of their position on the part of the latter. The pride of these farmers increased as their wealth increased; they naturally were inclined to look with contempt upon the unsuccessful. It is said that no man is as severe a taskmaster as he who has been promoted from the ranks; he is interested in emphasizing the distinction between his present and

¹⁸ Hammond, pp. 37–38.

his former self. Hence many a farmer came to be looked upon as a petty tyrant, and justly, and hated as the absentee landlord, who might be primarily responsible, was not.

A change of habits in the country and a spread of the spirit of the town countryward emphasized social cleavage. Up to, say, 1750 the habits of those who dwelt in the rural districts were practically those of many a generation that had gone before. Life was placid. The country aristocracy stayed in the country the year round, seldom went to the cities, seldom went farther from home than the nearest market town; while the peasantry did the work their fathers had done, did it in the same way, and were as content as mortals, heirs of discontent, well can be.¹⁹ In the community of the open-field village the same spirit reigned. With all the petty gradations of rank, and the strict community conventions, a semi-democratic shifting of rank was permissible, and, as in almost all walks of life in America today, it was easy for the ambitious, talented, and energetic to rise somewhat in the social scale, or for the shiftless or unfortunate to sink down. There was, in general, an absence of contention over political and social problems, and almost a total absence of class strife. In the latter part of the period we are considering, the means of access to and from the country were vastly increased by the improved roads and the excavation of numerous canals. The country squires went more often to the city; education, culture, knowledge of affairs, and the city-dweller with his city manners and notions penetrated more readily and frequently into the country. The contrast between the circumstances of those who could afford the new comforts and accomplishments and those who could not, who aspired to, but who despaired of ever attaining them, became more and more striking as the age wore on.

After enclosure the comparatively few surviving farmers, enriched, elevated intellectually as well as socially by the successful struggle with a new environment, faced, across a deep social gulf, the labourers who had now only their labour to depend upon. In the early part of the

¹⁹ Lecky, vol. VI, pp. 167-168.

nineteenth century, at any rate, it was almost impossible for a labourer to cross that gulf; on his side the farmer henceforward, instead of easily becoming a farm labourer if bankrupt, would rather try his fortune in the growing industrial towns.²⁰

As to the supplanting of the communal philosophy by the commercial philosophy—the doctrine of interdependence of classes and necessity of mutual helpfulness by the doctrine of *laissez-faire* and the devil take the hindmost—and its disastrous effects in drawing the line of demarkation between the rich and the poor, the employer and the employed, we need no better testimony than these statements by two thorough students of the industrial situation of that time:

The Woollen Cloth Weavers' Act [an Act to fix wages] had not been one year in force when Parliament was assailed by numerous petitions and counter-petitions. The employers declared that the rates fixed by the justices were, in face of the growing competition of Yorkshire, absolutely impracticable. The operatives, on the other hand, asked that the Act might be strengthened in their favour. The clothiers asserted the advantages of freedom of contract and unrestrained competition. The weavers received the support of the landowners and gentry in claiming the maintenance by law of their customary earnings. The perplexed House of Commons wavered between the two. At first a bill was ordered to be drawn strengthening the existing law; but ultimately the clothiers were held to have proved their case. The Act of 1756 was unconditionally repealed; and Parliament was now headed straight for *laissez-faire*.

The struggle over this Woollen Cloth Weavers' Act of 1756 marks the passage from the old ideas to the new. When, in 1776, the weavers, spinners, scribblers, and other woollen operatives of Somerset petitioned against the evil that was being done to their accustomed livelihood by the introduction of the spinning-jenny into Shepton Mallet, the House of Commons, which had two centuries before absolutely prohibited the gig-mill, refused even to allow the petition to be received.²¹

Writing of the period 1800 to 1824:

To the ordinary politician a combination of employers and a combination of workmen seemed in no way comparable. The former was, at most, an industrial misdemeanour; the latter was in all cases a political crime.²²

²⁰ Slater, p. 131.

²¹ Webb, *A History of Trade Unionism*, pp. 44–45.

²² *Ibid.*, p. 64.

The dominating class felt that it was really a virtue to combine to maintain competition—particularly in the labor market; never before had the laboring classes been considered the natural enemies of their social superiors.²³

Drawn together by a common lust for riches, and a common philosophy, doctrine, economic theory—call it what you will—the upper and middle classes presented a pretty solid front industrially to the discontented under-dogs, although politically they were not so well united. Competition of product and labor—especially of labor—must be maintained. As the threats of the dispossessed grew louder and stories of what that dispossessed was capable of came across the Channel, panic fear made that front one of steel. Said Ruggles:

Was any additional inducement wanting to recommend district houses of industry, the particular situation and temper of the times would be that inducement. The lower orders of the kingdom are now pressing on the next; and the toe of the peasant truly galls the kibe of the courtier. The relief which formerly was, and still ought to be petitioned for as a favour, is now frequently demanded as a right; that idleness and intemperance which formerly feared to be observed, now obtrusively presses forward to sight; the pauper is no longer satisfied with his allowance, nor the labourer with his hire; the faint rumor of distant atrocities, which disgrace human nature, reaches the ear of the multitude cleansed from the blood and carnage, and assumes to them the pleasing shape of liberty and property. The only class of men who have the power to calm the rising storm, are those in the middling ranks of life; and they are as much interested to preserve things as they are, as any other rank in the state. Property is the only solid bulwark of the nation; for, those who possess it have a natural desire to preserve it, and our laws and our constitution must stand or fall with it; besides, the danger lies immediately beneath this description of people.²⁴

“Property is the only solid bulwark of the nation!” Bless his sturdy commercial heart! how Matthew Arnold would have loved to take that for text and iteration. Here is the rallying

²³ See Coleridge, vol. VI, pp. 208–212. Coleridge not only states eloquently the case against the commercialization of social philosophy, but shows that the effects of that commercialism were omnipresent to the generous hearts of the time—those that had not grown smug and hardened in prosperity.

²⁴ Young, *Agriculture of Suffolk*, pp. 247–248.

cry of all the "haves" for the struggle against the "have-nots." How ruthless were the forces behind that "solid bulwark" one discerns readily enough in the pages of that fire-eating champion of the poor, Cobbett.

Of the economic retrogression of the laborer much has been said or implied already in the preceding pages; but since, as I conceive, the condition of the laborer has such a direct and important bearing upon the thesis I am endeavoring to establish, it should be stressed even at the risk of tediousness and repetition. The causes which effected the economic and moral degradation of the laborer are manifold, but the genesis of all of them is the industrial and agricultural revolutions.

In the country the most conspicuous cause was expropriation in the two forms of enclosing and engrossing. The wane of the country village began with the enclosing of the commons and wastes. The cottager had maintained a species of independence through his rights as pasturer of the common, and, it might be, of the common fields in season. He could keep a cow or two, a pig, some geese, and possibly other live stock, which with his garden went far toward making him able to spread a bountiful table and apparel himself comfortably. In addition, he usually had the privilege, if the commons and wastes were of such a nature as to permit, of a supply of fuel free for the gathering. A laborer could with a week's work obtain sufficient fuel to last him through the year. When the common was enclosed, engrossing, or the concentration of holdings, followed as a matter of course. Although the cottager might retain a nominal right of pasturage, or might be given a petty allotment of the land before held in common, for one reason or another either did him little good. Indeed frequently it was "arranged" to do him no good. From the enclosed land the squatter was of course summarily evicted. Such cottagers as held their gardens or small fields only through rental were at the mercy of the landlord who found large holdings more profitable than small. Freeholders, copyholders, and yeomen of small holdings in general, when the commons were taken away, fell into distress from which they

recovered only temporarily by disposing of their holdings to some engrosser. It was expected that the enclosing of the commons and wastes would result in a greater demand for agricultural labor, but it seems that the natural increase of demand that came from the increase of area under cultivation was offset by engrossing, methods of tillage, nature of production, the introduction of the piece-work system and the field labor of women and children. Furthermore, the supply of labor was increased through the abandonment of cottage manufacture, which often had furnished the cottager with employment in those seasons when he was not needed in the fields, but which now the competition of the great mills forced him to give up. Absentee landlordism played its part. The landlord rented to the farmer, who was of course interested in keeping down his own rents, and so shifted the burden so far as he could to the cottager who rented of him.

Enclosure and engrossing in time worked another hardship. In some parts sheep-raising was found to be more profitable than the cultivation of the soil, so that a tract of land that had before supported a goodly population of farm laborers was turned into a sheep-walk, and many of the peasantry had to "move on" for lack of employment. Again, some of the fields or sheep-walks were turned into game preserves, and the number of caretakers still further reduced. Marx cites a case in Scotland where 15,000 people were driven from their homes by the conversion of a district into a sheep-walk.²⁵ No doubt the increase in the number of wealthy men—the new “captains of industry,” whose wealth and whose numbers continually grew—tended greatly to increase the number of holdings that could be thus devoted to the “pursuits of idleness.” The hatred of the English peasant for the game preserve, and the complacency with which he looks upon the commission of the nominal crime of poaching is proverbial. What wonder, when the tradition lingers that once upon a time this very land belonged to his ancestors, from whom it was taken away by legalized robbery, by fraud, and by force.

²⁵ Marx, *Capital*, pp. 753–754.

These game preserves, by the way, and the war of lord and peasant that was waged over them were potent agents in drawing class lines.

One other cause of distress resulting from engrossing should be mentioned, viz., the loss of the right to glean. For various reasons involving a loss of profit the farmers frowned upon this practice. As, however, improved methods of harvesting left little to glean, the practice would doubtless have died of itself. in spite of surreptitious stealing from the sheaf.

The Poor Laws, which had been designed to benefit the laborer, were auxiliary to his economic and moral degradation. The landlord, the farmer, the mill-owner contrived so to administer the law as to make it contribute directly or indirectly to their own pockets—directly by a system of excessive charges; indirectly through a scanty compensation in charity for smallness or irregularity of wage, a compensation which not only took away the self-respect of the laborer but grievously burdened the small rate-payer and made it difficult for him to keep himself above the level of the very pauper he was supporting.²⁶

The inability of the rural districts to supply work for its population, the demand for labor in the cities and the consequent urban congestion furthered the degradation of the laborer in many ways. The horrors of the sweating system with its piece-work, long hours, child and pauper labor, its unsanitary herding, are too generally known to need recital here. It is sufficient to say that it seems to have prevailed throughout English industries. At its best the lot of the mill-hand and miner was not an enviable one, and when at the close of the Napoleonic wars long-continued industrial depression set in, that lot became desperate. They were worse off than the agricultural laborers, for though the latter might go in rags and tatters and subsist on potatoes, they at least had fresh air and sunshine.

In both city and country pauperism perpetuated and increased itself. Increasing pauperism did not act as a check upon increase of population; it seems rather to have stimulated

²⁶ *Malthus*, pp. 315 and 296-297; also, Coleridge, vol. VI, pp. 220-224.

increase.²⁷ The odium that attached to "being upon the rates" decreased naturally as such an untoward fate became more and more common and the reasons for it better understood. Since there was little hope on the part of the laborer that through delay he might become the possessor of land or of a competence, and since there were the "rates" to fall back upon in case of necessity, early marriage became more common. So, continually, a new supply of pauper children was produced to be farmed out by the authorities to mill-owners in a species of slavery called by way of euphemism "apprenticeship." The competition of this pauper child-labor kept wages down to a minimum, while the long hours which the children were compelled to work, the brutal treatment they were accorded, and the horrible lack of sanitation in the factories rapidly killed them off, and so produced a demand for more paupers to take their places, or else turned them out at the end of their "apprenticeship" stunted in body and mind, fit only for further pauperism or for criminality, and for the production of their like. To this wretched condition of the poor Cowper and Crabbe owe inspiration of some of their most effective work, and we shall see, I think, that it intensified at least three phases of the Romantic Revolt.²⁸

²⁷ Slater, p. 265.

²⁸ To the causes so far enumerated should be added at least three others: (1) The disproportion between the advance of the cost of living and the rise of wages. Wages, it seems, did advance, sometimes because of a general refusal of the laborers to accept the prices offered. And we may assume that the employers, being but human, were blessed with some sense of justice; besides they undoubtedly were wise in not wishing to kill the goose which laid the golden egg. But as usual wages failed to increase as fast as the price of necessities; in fact, they lagged far, far behind. (2) It appears to be true, however, that the industrial revolution cheapened manufactures to such an extent that the laborers in certain districts in certain prosperous seasons were able to improve their standard of life; but this elevation of standard proved only a further source of misery when another era of depression came on. (3) Taxes, then as now, were unequally distributed; the poor were made to bear more than their share of the heavy indebtedness incurred in providing sinecures for the favorites of the ruling class and in the prosecution of great trade and colonial wars. *Colonial wars* and trade wars, we say; but I have a suspicion that the motives back of all were largely commercial.

The woeful epic of the laborer in the industrial revolution is a long one—too long to be narrated in full here. We have space for little more than sketch and summary. Enough probably has already been said of pauperism as an effect of the economic retrogression; yet perhaps a bit of statistics will render us more sensible of the extent of the evil:

Gilbert's returns gave the cost of the Poor Law about 1784 as two million pounds, *i.e.*, it had increased six times as much as the increase of population. Moreover, this alarming increase had been gathering force for twenty years.

And here is the comment upon the fact:

It is certain on the whole that before 1784, for the poorer agricultural labourers with families, a terrible and hopeless struggle had already begun. Eighteenth-century society was soon to commence paying a heavy price for its settlement laws and corn laws, its extravagant wars, its neglect of education, and heaviest of all for its belated remorse and ill-considered attempts at reparation.²⁹

In 1784 pauperism had made but a good beginning; judge what it was later when the relief doubled and quadrupled, increased indefinitely.

As natural companions and followers of pauperism went hopelessness, irresponsibility, drunkenness, dissoluteness, crime, and bitter discontent. The laborer's independence gone, no hope remaining that he could ever advance beyond the circumstances to which he was born or to which he had fallen, why should he care whether or not he retained his respectability? Many a one did retain it, of course; so much we can premise from our knowledge of the sturdy, conservative British temper; but sufficient did not to lower the moral tone of the whole class. (Since the mother of an illegitimate child was entitled to relief, while the mother of a legitimate one was not, unless destitute, a premium was put upon bastardy that produced the result which might have been expected. Drunkenness was born of pauperism and its companion hopelessness-in-ill-fed-monotony, and it did

²⁹ Traill, vol. V, p. 336 and p. 339.

not fail to nourish its parents in return. As a large part of the wealth of the country and the colonies was bound up in the production of spirits, it was perfectly in keeping with the situation that the "interests" should oppose interference with the manufacture and sale of intoxicants. One could get drunk for the good of his country, supporting the excise and commercialism. The result of all was disease and vice and crime; and the debtors' prisons, hotbeds of all three, were full to overflowing. The punishment of crime was still extremely severe. The criminal code of earlier, and perhaps more barbaric, England was yet in force, though tender-hearted victims of criminal offences, tender-hearted witnesses, and jurors, often prevented enforcement, by refusing respectively to complain, testify, or convict. Death or transportation were the penalties for crimes which are now considered petty. Batches of thieves and malefactors by the dozen and score were weekly "worked off" at English hangings. In the eyes of the law, property was as sacred as human life; and in the eyes of aristocratic and bourgeois society, more sacred. To mitigate the evils from which the poor suffered and to reform their morals it was proposed to distribute some thousand Bibles; but, "No notes! No comment! Distribute the Bible and the Bible only among the poor!"—a churchman is said to have exclaimed.³⁰ Yes, there should have been comment. The comment on a certain passage regarding the rich man would have made curious reading to the poor.

The result of the economic shifting and the sharper class cleavage was an intensified class struggle. Four more or less distinct cohorts mustered for the battle: the nobility and landed interests in general, the middle class or bourgeoisie, the industrial proletariat, the agricultural proletariat. And the strife was both political and industrial. In the political strife the landed interests faced the middle class backed by the two proletariats; in the industrial, the middle class of the cities faced the industrial laborers, the rural middle class and the landed gentry and nobility opposed the agricultural.

³⁰ Coleridge, vol. VI, p. 206.

✓ The contest between the landed interests and the middle class was for the helm of the ship of state; it was the old contest intensified—the contest that had been going on ever since the days when the trading classes became so rich that their wealth demanded political recognition and obtained it. The contention becomes particularly violent during the first three decades of the nineteenth century because of the changes in industry and agriculture which had poured untold treasure into the strong box of mill and mine owner and capitalist farmer. When this class found itself in possession of so much of the “bulwark of society,” its pride rose, and its resentment of the chicanery by which political power was kept in the hands of the landed interests, so that those interests could legislate for their own profit, became bitter. The doctrine of “freedom and equality” found it a ready listener—a doctrine which, however, meant to it only the freedom to promote its own interests, and social equality with the nobility and gentry.

Allied politically with the middle class were the proletariats, industrial and agricultural. They, too, wished freedom and equality—freedom from oppression and starvation and equality in making laws to guarantee that freedom. Led by such men as Cobbett they were a powerful factor in forcing through political reform; but they were unable to see that the triumph of the middle-class ideas of freedom and equality would not secure them the freedom and equality they craved. Not until the Reform Bill failed to bring the franchise to the working class was it disillusioned.

Before the Reform Bill of 1832 the advance of the middle class had little political result. Practically the only evidence of such advance was the rather wholesale creation and promotion of peerage.³¹ The hostile feelings of both parties to the conflict could only be rendered more acute by such creations and promotions, for the one saw its social prestige threatened and to some extent its political purposes thwarted, the other saw its own members being used against it.

³¹ Robertson, pp. 352–353.

The industrial struggle between the industrial and agricultural laborers on the one hand (although the two bodies were not consciously united until considerably past the period we are studying) and the "masters" on the other was a conflict also by no means new. Passages at arms had taken place in the seventeenth and sixteenth centuries; but there had been as yet no clear and widespread recognition of the diverse interests of employers and employed. Capitalistic industry and the evils which followed it or which it made conspicuous, slowly rendered the divergent interests evident, and brought about ultimately that feeling of solidarity in the laboring and employing classes—a feeling which as the years went by grew more pronounced among the laboring classes but less so among the employing classes as a whole—for of the upper classes through-going reasoners and the philanthropically inclined were more and more disposed to espouse the laborer's cause. There was not only subterranean upward pressure; there was corrosion in the superlying strata. Popular agitators were of all political parties and all classes. Oastler, one of the most fiery, was a Tory and a Churchman.³²

Such was the industrial revolution and its immediate results in the economic and social spheres. At the culmination of that revolution, when society was bewildered by the very recentness and violence of the changes; when the causes were but imperfectly understood because of lack of perspective; when men knew not whether to be exultant or sorrowful over the disruptions they saw about them, and were both—from this seething turmoil of bewilderment the revolution in literature was born. Should we look for the traits of the parent in the child?

³² Hutchins and Harrison, footnote, p. 33.

III. THE CHARACTERISTICS OF THE NEW LITERATURE

What was the state of English literature at the beginning of the great industrial change which I have, not altogether inadequately, I hope, set forth? Upon this we need not dwell long, for the literature of that time and the forces shaping it have been quite thoroughly studied. It is well known that the eighteenth century was dominated by French influence. Under the ascetic frown of Puritanism all but religious and controversial literature languished, and under the reaction from Puritanism, with a complacent, irreligious or mildly religious nobility, through training and tradition admirers of French culture, and a large portion of the nation—the more moral and serious part—without adequate literary expression, French influence had little to check it. This influence fastened itself upon English literary men all the more readily because French culture was in advance of English culture, and Englishmen who aspired to culture recognized the fact. Be it remembered, moreover, that these literary men catered to a dominating class which admired French ways of doing things, and be it remembered also that the culture of the era was a town culture. Literary men were English town men, hangers-on, when not part, of the nobility. They were content slavishly to import literary manners as well as social manners; and instead of making those manners over to express the national spirit of their own country, they became themselves foreign-hearted, imitated and aped, and aspired to be that which they could not be, and yet regarded themselves with complacency as at the *ne plus ultra* of progress. As a result the literature did not express the nation except upon its most superficial side. It expressed only a limited circle within the nation—the would-be cosmopolitan men-about-town. Pseudo-classicism was not vital as literature, because the national life was not in it; and it was conventional of necessity, not only because it was an imitation twice removed, but because it was the literature of the town, the

home of convention as distinguished from time-honored custom and tradition. It was in large part mere frippery of elegant triflers, of wits who aspired to be clever or "brilliant" rather than profound, who ignored or were ignorant of what England was thinking and feeling. To be polished—that was the thing. England had no business to feel. It was bad form to exhibit real emotion, to be enthusiastic about anything.

Now, regardless of whether this fashion originated in France or not, we can safely affirm that city life tends to repress enthusiasm, tends to make indifference the mode. The city-dweller sees so many curiosities, so many innovations, so many exhibitions of eccentricity or of genius, that in the course of time the expression of surprise comes to be a bore. The city man everywhere is in danger of becoming blasé. With the blasé it is the habit to affect indifference because the indifference surprises others. Probably none of us are entirely free from the vanity of wishing to look apparently unmoved upon spectacles that move others greatly. Once let such indifference be affected by the "leaders about town" as "the thing," and it is eagerly taken up by a society already adapted to it, and accepted as the mode.

Would not, then, we may inquire, the rapid rise of the cities in the eighteenth century further this spirit? We may well regard it as one of the reasons why the revolt, when it did come, met with such fierce opposition, and why the revolt so evidently betook itself to rural life. It will account for certain traits in some who were romantic more through following the fashion than through innate sympathy with the romantic movement. For instance, Trelawney, in his story of the incineration of Shelley and Williams, remarks:

Byron's idle talk during the exhumation of William's remains, did not proceed from want of feeling, but from his anxiety to conceal what he felt from others. . . . He had been taught during his town-life, that any exhibition of sympathy or feeling was maudlin and unmanly, and that the appearance of daring and indifference, denoted blood and high breeding.³³

³³ Trelawny, p. 90.

No doubt this spirit of real and pretended indifference fostered by the cities reappeared again in the vulgarity and triviality and ugliness of British Philistinism, which the great Victorian essayists so mightily bombarded. We must not forget, however, that during the Romantic Revolt this fashion of indifferentism—which is by no means alien to the stolid strain in the British temperament—tired of itself, was counteracted by another and opposite fashion, with which we shall presently have occasion to deal at length.

It is now generally thought, I believe, that the movement known as the Romantic Revolt began far back in the eighteenth century. Mr. Phelps, who has made a special study of the movement, says:

. . . between the years 1725 and 1765 the Romantic movement was a real, if quiet force, and . . . in these forty years may be found the seeds which sprang to full maturity in Scott and Byron, and in all the subsequent Romantic literature of the nineteenth century.³⁴

Now, as already indicated, my view of the movement is somewhat different from that of Mr. Phelps. Romantic traits were never absent from the literature; what Mr. Phelps finds is that these traits become more and more obtrusive as the century wears on, and he chooses to keep the consideration of them wholly or almost wholly in the realm of the esthetic. What is the meaning in practical life, the cause of this increasing obtrusiveness? What indeed but that pseudo-classicism did not meet the needs of a nation awakening again to a vigorous imaginative life? A great industrial change was going on within, accompanied by great social shiftings, uneasiness, discomfort; startling philosophical ideas, which perhaps were prompted by the confusion, but which at any rate found a ready response in the hearts of millions because those millions were troubled by the problems which the social changes presented, came from abroad and from within; the nation was in a ferment; the ferment increased; the expression increased in corresponding ratio. Now the historian look-

³⁴ Phelps, p. vi.

ing back over the literature finds in the literary expressions of the ferment the literature of the Romantic Movement.

It has been observed that, as in this case, romantic outbursts in any literature come at times of great national activity. We may explain this, I presume, by analogy with individuals. Under stress of great emotions, when they forget the parts they are acting before the world—we say, “forget themselves”—persons show what they really are. In such a state they are both more objective and subjective. Emotionally they are living at higher tension, and they project themselves more into objects perceived. Such a state, unless there are counterbalancing circumstances, is highly favorable to art; and where the emotion runs into excess, an extravagant though sincere art.

Such an art develops—or at least it did in this case—in several distinct directions. That is, as I have explained before, certain phases of life, human or universal, certain characteristics of thought and emotion, common, but not common alike, to all periods of human history, are emphasized more and more to the exclusion of others, until the art which is an expression of the life is partly transformed, partly transmuted—I mean, is changed partly in form, partly in substance—into a new art. In this change the principles of chance variation works. Those products of art which most adequately meet the needs of expression are assimilated and imitated, and they in themselves become a new force working to bring about the change.

The phases of national thought and emotion the development of which constitute the Romantic Revolt I group under three main heads: The exaltation of individuality; radicalism; rebellion against the commonplace. The fields represented by these are not to be distinguished absolutely from each other, but they are sufficiently distinguishable for the purposes of analysis. I purpose now to take up in turn each of the several characteristics represented by these heads, and attempt to show wherein and how they were, in great part at least, the result and expression of the industrial revolution and the attendant social readjustments. This is an ambitious project, too ambitious for

me to hope for complete success; but if I bring forward some suggestions helpful in pointing others the way to a more complete analysis, I shall have succeeded up to the measure of my hopes.

1. EXALTATION OF THE INDIVIDUAL

(A) *Deepened sentiment*

Nothing is more marked in the literature of the Romantic Revolt than intense subjectivity. The Revolt was both more subjective and objective than pseudo-classicism; for whereas the pseudo-classicist was coldly aloof in tone and preferred to survey objects—except, possibly, the trivial and the coarse—from a distance, the romanticist found himself in every thing accordant with his mood, yet, tingling with the thrill of the discovery, prided himself on painting with his eye upon the object—to give us both the object and the thrill.⁸⁵ The Romantic Revolt was, therefore, in one of its aspects a triumph of sincerity. Subtly yet surely, between the years 1740 and 1820, the transformation was wrought, and an affected, sophisticated sentimentalism issued in genuine sentiment. In the transformation the poet was transfigured, exalting by his sincerity his own personality.

In the age of Queen Anne a hearty distaste for the zeal of the Puritans, a lack of real culture and refinement, combined with a complacent because superficial intellectualism repressed or refined away the emotions of a dominant class secure in its power; a brutal indifference to correspond to national manners not yet refined, and given free play under cavalier rule, or a lofty indifference to simulate a calm, godlike survey of human vicissitude from a high intellectual eminence—either of these was the order of the day. One could be either a Squire Western or a Bolingbroke, and feel himself in fashion.

⁸⁵ —Let good men feel the soul of Nature
And see things as they are.

(Wordsworth, *Peter Bell*).

But sentiment always exists. To some degree it is as characteristic of every age in history as of every normal person. It cannot forever be subdued; the most superior cannot always be philosophical. The age that is constrained by fashion to repress its feelings, or which has not a sufficiently eventful life to call forth real emotion, will take refuge in unreal emotion, the simulation of emotion—just as men oppressed by monotony may get drunk in order that they may *live*. *Sentimentalism* offered a way of escape from the dead level of a century in which commonsense and reason were pedestaled and emotion and enthusiasm sent to the rubbish heap. The “sentiment” of sentimentalism was no more sincere than the expression of love of rural life and scenes in eighteenth century pastoralism; to drop the sentimental tear was amusing, a way to dispose of animal spirits effeminated, a novelty to while away tedium. Yet it was a harbinger, a very significant one, of a mighty emotional and intellectual awakening that was to have far-reaching effects practical and esthetic.

If we desire further reasons than these for the existence in English society and literature of the fashion of affecting sentiment, we can find it in the influence of France, so often cited. One critic calls attention to the fact that

Even in the pages of the manlier novelists, we find the embrace—nay, the kiss—a common form of salutation among men; and it was not thought derogatory to their sex for them to shed copious and undissembled tears on learning of some signal act of benevolence or gratitude.³⁶

We can hardly conceive of such practices as native to the imaginations of the sturdy, stoical, undemonstrative Britons.

Why France was afflicted with the fashion does not immediately concern us here. It is interesting to note, however, that, leaving out of consideration the naturally quick sensibilities and demonstrative disposition of a Latin race, the cause appears to be a peculiar economic and social situation. A nobility rich in intellect was divorced from practical affairs, and in default of

³⁶ Millar, p. 166.

✓ anything better to do turned to a contemplation from a safe distance of the desperate condition of the peasantry and to a morbid feeling of its own philanthropic pulse.³⁷

But, however sentimentalism came to be the fashion in England, of one thing we may be certain—it would never have persisted for so many years nor have deepened into genuine sentiment had not the social conditions which resulted from the economic revolution been a compelling force. To Rousseau and the French Revolution we cannot deny influence; yet they did not *make* the Romantic Revolt. They were but storm centers, symbols in the overthrow of an effete civilization and the coming of a new.

An old order of society was passing away; a new order was establishing itself. The economic and social shiftings entailed the destruction of many an ancient landmark, many a pleasant, picturesque, time-hallowed rural custom, wholesale alterations which could be but for the worse to the eye and heart that knew the endearment of long association.

Many precious rites
And customs of our rural ancestry
Are gone, or stealing from us; this, I hope,
Will last for ever.³⁸

—Three years, or little more, did Isabel
Survive her Husband: at her death the estate
Was sold, and went into a stranger's hand.
The Cottage which was named the Evening Star
Is gone—the ploughshare has been through the ground
On which it stood; great changes have been wrought
In all the neighbourhood:—yet the oak is left
That grew beside their door; and the remains
Of the unfinished Sheep-fold may be seen
Beside the boisterous brook of Green-head Ghyll.³⁹

✓ The increasing obtrusiveness of poverty and wretchedness among the working classes compelled seriousness. As has been

³⁷ Hammond, chap. I.

³⁸ Wordsworth, *The Excursion*, Book II. See also Book VIII for a melancholy disquisition on the changes, too long to quote.

³⁹ Wordsworth, *Michael*.

intimated, the chief representatives of the sentimental cult were literati, who had not or did not suffer the woes with which they found it agreeable to sympathize. But as time went on a more serious note crept in, a note sounding not only regret for that which was passing away, but sounding discontent with social conditions. The first unmistakable sounding of that note in poetry came in Goldsmith's *Deserted Village*, 1770. Goldsmith's affectation of sentiment was sufficient to stir the wrath of the realistic Crabbe, yet though his *Deserted Village* came but two years later than Sterne's *Sentimental Journey*, the general tone of his work is much more earnest and sincere. For Goldsmith, although a wit and a man-about-town, is one of the common people, feeling his kinship with the common people. His sensibilities are stirred not only by what he has personally suffered, but by intimate knowledge of the precarious situation of national and social affairs—the widespread suffering among the poor, the continuous impoverishment of the country folk and their exile to the cities or to foreign shores, or their pitiful struggle growing increasingly desperate to maintain their positions in the social scale, the growing insolence of landlordism, the increasing contrast between rich and poor, the increasing wealth, but as rapidly increasing misery, squalor, crime, and vice of the cities:

Ye friends to truth, ye statesmen who survey
The rich man's joys increase, the poor's decay!
'Tis yours to judge, how wide the limits stand
Between a splendid and a happy land.
Proud swells the tide with loads of freighted ore,

.

This wealth is but a name
That leaves our useful products still the same.
Not so the loss. The man of wealth and pride
Takes up a space that many poor supplied;
Space for his lake, his park's extended bounds,
Space for his horses, equipage, and hounds;

.

His seat, where solitary sports are seen,
Indignant spurns the cottage from the green.⁴⁰

⁴⁰ Goldsmith, p. 105.

Most assuredly the sentiment of the *Deserted Village* and the *Traveller*, although so strongly tinged with the unreality of eighteenth century pastoralism, is much more nearly genuine than that of the sportive, cynical Sterne, or the lachrymose Mackenzie. It is worthy of note too, by the way, that in the passage just quoted there is in essence the doctrine universally or almost universally held by the romanticists of the Revolt; that the end of civilized human activity should be the welfare and happiness of man, individual man.

As we pass on down the century and into the next, and the social situation becomes ever more and more alarming, the tone of sentiment becomes ever more intimate and stern. Cowper, Crabbe, and Burns appear, each with his own individual but sincere note, and then the lava flood of emotion comes pouring forth, more anxious often that it shall utter itself than that its utterance shall have the prescribed conventional forms; nay, vivid emotion spontaneously creates new forms.

For the development of this softening spirit we must not forget to give due credit to the repressed Puritanic element in English society—an element which seems to have corresponded roughly to the middle class. To it also must be given much of the credit for the elevation of the tone of sentiment. It was strongly moralistic. Now the deeply moral man is deeply sentimental. He clings to his ethical dogmas as firmly as to his religion, with which, indeed, they may be almost one; and that art which is most imbued with sentimental devotion to those dogmas calls forth a ready approval and a corresponding emotional response. The first great English sentimentalist, Richardson, catered to this element of English society. He might well be styled the novelist of the Roundheads, just as Fielding was most assuredly the novelist of the Cavaliers. The appearance of Richardson and his followers is evidence that the middle class is rising again in the social scale. Why it was rising our study of the economic revolution has shown.

The sentimental spirit once free to act, and finding the conditions of the time in harmony with it, had a solvent effect both

upon art forms and the subject-matter of art. The sentimentalist was sentimental because he enjoyed it. He was continually looking for the sensational and trying to produce sensations. Richardson gave us the first epistolary novel; Sterne gave us novelistic matter in which conventional form was ignored; the Wartons, Shenstone, and others attempted a revival of older literary forms, into which they poured their affected melancholy and graveyard sentiment; the whole world, past and present and to come, was ransacked to provide causes for emotion, and wit was taxed to find new or new-old forms in which to express emotion.

The transformation of sentimentalism into what I choose to call genuine sentiment was neither sudden nor complete. In its original eighteenth century form of aloofness, abstractness, sentimentalism persisted throughout the Revolt. We find it vitiating much of the work of the minor poets, and cropping out here and there in the work of even the greatest. What of Moore's strained sentiment, for instance, or Shelley's moralistic declamations?—for turgid rhetoric is one mark of moralistic sentimentalism. In some respects Byron, continuing the traditions of the eighteenth century town wits, was the outgrowth and consummation of the spirit. Though in him there is the leaning toward genuine emotion and the free expression of passion, his muse always has one sorrowful eye open to the effect upon the audience; yet it pleases her to try to make the audience believe that the emotion is not lyrical but of a *dramatis persona*. Hence that affectation, which, however, was scarcely felt, if at all, by a generation of readers trained up in sentimentalism of a more insincere brand.

This excess of sentiment which permeated everywhere in English society and softened and refined it more superficially than inwardly, was particularly favorable to a phenomenon that has called for more remark, I believe, than explanation. The great host of women writers that appeared upon the horizon in Johnson's day had been heralded by few women writers of any note in all preceding English literature. The first great triumph achieved by woman in the English literary field was, probably, *Evelina*, published in 1778. Within less than three generations

women were not only flooding the literary market with works as eagerly accepted by the publishers and the public as those by men, but some were occupying positions of first rank as writers, and many of them positions of second rank. The closing years of the eighteenth century gave us Frances Burney, Jane Austen, Hanna Moore, Mary Wollstonecraft, Mrs. Radcliffe, Clara Reeve; the first half of the nineteenth century gave us Susan Ferrier, Mary Wollstonecraft Shelley, Jane Porter, the Brontës, George Eliot, Felicia Hemans, and Elizabeth Barrett Browning. What is the explanation of this comparatively swift invasion of the literary lists by women?

The explanation I suggest is this: First, the excess of sentiment of which we have just been speaking gave a feminine tone to society and literature which they had not before possessed. Second, this atmosphere of soft sentiment in which women were particularly adapted to thrive and dominate was vivified by a constantly increasing spirit of democracy. Constant preaching of equality took place in English drawing-rooms. Mary Wollstonecraft, probably the first of the "suffragettes," came forward to maintain the "rights of women"⁴¹ and was the first woman—so she supposed⁴²—to attempt to support herself with her pen. In short, women became more self-assertive; and, backed by the widespread doctrine of the rights of man, which could not logically deny the rights of women to an equal opportunity with men, under the spur of literary genius or ambition, or necessity, produced for the market which sentimentalists had prepared for them. Furthermore, woman's effort to advance was aided by the higher moral tone which (in general) accompanied sentimentalism—for the reason which has just been pointed out.

Curiously enough, we do not find the greatest women writers of the early romantic period professedly belonging to the romantic school. Miss Austen, Fanny Burney, and Susan Ferrier are, rather, professed realists. But a simple explanation of this is

⁴¹ Rauschenbusch-Clough, p. 87.

⁴² Pennell, p. 90.

that women are naturally more conservative than men; they are, moreover, psychologically especially well adapted to minute observation of social manners; and therefore they did their best work in the literary type already in vogue and firmly established. But eventually, in Charlotte Brontë and George Eliot, women produced work both romantic and sentimental in the best sense.

(B) Aroused philanthropic instinct

Philanthropy, as the derivation of the word indicates, is a force making for democracy, for an augmentation of sympathy with, of feeling for individual peculiarities, rights, and worth. That so-called philanthropy which is purely professional in character, which makes discrimination between classes only and moves solely according to statistics, is not true philanthropy, for it is entirely of the head and not at all of the heart. Roughly, such so-called philanthropy corresponds in abstractness and aloofness to pseudo-classical sentimentalism. Humanitarianism, we may say, is the practical side of sentiment. Whereas sentimentalism is inclined to be abstract, humanitarianism is concrete. In the eighteenth century sentimentalism was mainly confined to literati, a certain class of philosophers, and idlers of fashion; humanitarianism was most fittingly entertained by those who were not only men of sentiment, but men of action as well. The genuine sentimentalist weeps and dreams and weeps, and is pleased; the humanitarian is apt to do more cursing and denouncing than weeping, and then to proceed to inquire, How may this evil be remedied and hereafter avoided?

A humanitarian movement began back in the Queen Anne period, but died away during the reaction. Toward the middle of the eighteenth century, stimulated by the fashion for affecting sensibility, and by the increasing wretchedness which that fashion rendered more conspicuous than otherwise it would have been, it began to revive. To be sure, as Lecky says, there had always been much unobtrusive charity in England,⁴³ but the fashion of

⁴³ Lecky, vol. VI, p. 274.

"sensibility" naturally stimulated it. Practical people who were genuinely sympathetic were stirred to greater activity, and those who were not genuinely sympathetic were compelled by the logic of circumstances to "save their faces," as the Japanese say, by practical demonstration of their tender-heartedness. By the adoption of the fashion for sentiment and its endorsement of the humanitarian movement the ruling class cut the ground from under its own feet. To be aware of others' sufferings, to know that they themselves were, in part at least, the cause, and yet at the same time to be called upon by a prevailing fashion to sympathize openly with those miseries, put the upper strata of society in a quandary. Escape was to be had in at least four ways: By becoming brutally indifferent—which a large part of society already was; through artistic or esthetic indifference, disinterested contemplation of miseries which do not directly concern the artist, with an eye to their esthetic possibilities; through pious indifference, which looks upon suffering as disciplinary; or by becoming an advocate of a new order of things. Sensitive, conscientious men of action, such as Owen, Wilberforce, Howard, Shelley, were driven to the last. Schemes for social betterment were revived, or new ones envolved; and Socialism, as Socialism, began—a Socialism, however, puerile because saturated with "sensibility" in one form or another.

In the first class, the brutally indifferent class, we may perhaps with justice rank the genial realist Fielding; for although genial, he was on the whole pleased with society as it was, pleased particularly with his own station in it, and as a typical English aristocrat regarded poverty as a matter of course among a class inferior in every respect to himself.

In the second class, the class addicted to artistic indifference, we may rank Richardson, Sterne, Mackenzie, Beattie, and possibly Goldsmith. Although alive to social inequality, injustice, and oppression, these sentimentalists were not in general averse to society as it was constituted in their day, for did it not furnish an abundance of pathos and picturesque contrast ready to the novelist's or the poet's hand? To be sure, there were the rich

and the aristocratic who were in some instances insolent or harsh, and there were the poor who suffered; but why should it not be so?—it always had been. Even Goldsmith, while he did not share all the complacency of his fellow-sentimentalists, is rather complacent, all things considered, in his indignation, nor does he seem especially zealous for reform. The indignant sentiment expressed in the *Vicar of Wakefield* was directed not against the constitution of society, but against individual oppressors of the poor. It had not dawned upon the English sentimentalists that they were the skirmish line in the great struggle to come, the struggle of the employed against the employing. It is only fair to Goldsmith, however, to admit that in the *Deserted Village*—produced a few years later than the *Vicar*—he comes very close to an open expression of class strife, an expression in which there is little of the tone of complacency:

Ill fares the land, to hastening ills a prey,
Where wealth accumulates, and men decay;
Princes and lords may flourish, or may fade,
A breath can make them, as a breath has made;
But a bold peasantry, their country's pride,
When once destroy'd, can never be supplied.

.
If to the city sped—What waits him there?
To see profusion that he must not share;
To see ten thousand baneful arts combined
To pamper luxury, and thin mankind;
To see each joy the sons of pleasure know
Extorted from his fellow-creature's woe.

Because of this clear sympathetic exposition of the social situation, Goldsmith's work is more vital than Beattie's, although Beattie's shows all the characteristics of the Romantic Revolt in full flower. Beattie is too much infected with sentimentalism to take the social problems seriously to heart.

In the third class, the piously indifferent, we may place Cowper and Crabbe. Some fifteen years after the publication of the *Deserted Village*, in the verse of Cowper, the would-be piously indifferent, it is evident that the two contending forces

of society are becoming more clearly defined, and that the blame for the increasing wretchedness of the poor is being laid upon commercialism, upon the class dominating now in the industrial revolution :

Man in society is like a flower
 Blown in its native bed; 'tis there alone
 His faculties, expanded in full bloom,
 Shine out; there only reach their proper use.
 But man, associated and leagued with man

 For interest sake . . .
 Like flowers selected from the rest, and bound
 And bundled close to fill some crowded vase,
 Fades rapidly, and, by compression marr'd,
 Contracts defilement not to be endured.

 Hence merchants, unimpeachable of sin
 Against the charities of domestic life,
 Incorporated, seem at once to lose
 Their nature; and, disclaiming all regard
 For mercy and the common rights of man,
 Build factories with blood; conducting trade
 At the sword's point, and dyeing the white robe
 Of innocent commercial justice red.⁴⁴

About the same time Crabbe, a matter-of-fact eighteenth century realist with a strong humanitarian bias, comes forward with a frank portrayal of the terrible conditions among the poor. Crabbe's work met with such phenomenal success in his time because interest in the struggle of the poor was becoming acute in the public conscience. Crabbe catered to that interest in the only way in which he was capable; he could not soar into dreamland or declaim sentimental philosophy Shelley-like; he was not dissatisfied with the constitution of society; it was farthest from his thoughts to be a rebel. In fact, Crabbe, in so far as he may be considered romantic, is so almost solely through his humanitarian interest.

Both Cowper and Crabbe, although strongly humanitarian, were religious sentimentalists. Naturally the religious revival that had been, and was, going on contributed to the human-

⁴⁴ *The Task*, Book IV, ll. 659-683.

itarian movement. But that it had much to do with that wing of the movement which made an attack upon the social constitution is doubtful. There are indications that such is not the case. Not to Methodism, or Evangelicism, nor Unitarianism do we look for the origin of Socialism, but to philosophical skepticism, represented by such men as Godwin, Paine, Shelley, and Owen. Socialism, except when embraced for a time by certain religious men styling themselves Christian Socialists, has always remained, not necessarily from the nature of its doctrines but in fact, essentially irreligious. The religious sentimentalist is an ally of the dominant class, he deprecates open class struggle, and confines himself to salving the wounds which the struggle, real though veiled, continually rends afresh. Neither Crabbe nor Cowper had any solution to offer for the growing miseries of the poor. Perhaps both thought that their poetic appeals might soften somewhat the hearts of the rich. But both looked upon this world as a vale of tears—merely a place for preparation for the next. They even looked with some complacency upon the miseries of the laboring class as a discipline placed by God for the salvation of the laborer's immortal soul. Said Cowper:

Oh, bless'd effect of penury and want,
The seed sown there, how vigorous is the plant!
No soil like poverty for growth divine,
As leanest land supplies the richest wine.⁴⁵

Here the basis for praise of poverty is that it, by keeping men in ignorance, keeps them pious. Says Crabbe:

The Poor are here almost of necessity introduced, for they must be considered, in every place, as a large and interesting portion of its inhabitants. I am aware of the great difficulty of acquiring just notions on the maintenance and management of this class of our fellow-subjects, and I forbear to express any opinion of the various modes which have been discussed or adopted.⁴⁶

“Man must endure—let us submit and pray”⁴⁷ is his final word upon the misery which he has portrayed.

⁴⁵ *Truth*, ll. 361 ff.

⁴⁶ Preface to *The Borough, Poems*, vol. I, p. 277.

⁴⁷ *Poems*, vol. I, p. 292.

But while esthetic and pious sentimentalists were merely entertaining or consoling themselves, the fourth class, the sensitive, conscientious men, were exerting themselves. They were well aware that however much poverty might be sentimentally extolled as the nurse of piety and morality, grinding poverty was neither; and that an ignorant peasant, well-fed or not, was not likely to be an idyllic personage. Throughout the period practical philanthropic endeavor was extending itself in three ways. Humanitarians were contending for the relief and education of the poor; the reform of the criminal code and the amelioration of the lot of the prisoner; and the abolition of slavery. Howard and Wilberforce and their associates and followers were exceedingly active and aggressive. And why?

Never were the sufferings of the poor more patent to the casual observer. It was impossible that philanthropic and humanitarian schemes should not be in the air. Thinkers were devoting their minds to the new problems which the state of the industrial world required men to face. . . . It was an age of both voluntary and involuntary self-denial. Besides philanthropic schemes for temporary relief there were schemes for educating the poor in habits of thrift, numerous savings-banks and friendly societies were started. The missionary societies renewed their activity: in 1808 the British and Foreign School Society began. Sunday Schools were everywhere established. The suffering of children began to excite sympathy; in 1803 an "Association for improving the situation of Infant Chimney-sweepers" was formed.⁴⁸

Let us now turn to the direct effect of the humanitarian movement upon the Romantic Revolt proper—and by Romantic Revolt proper I mean of the period from 1800 to, say, 1837. Because of the sentimental temper of the age the humanitarian movement was rapidly triumphing at constantly accelerated speed, until the outbreak of the Napoleonic wars. Then the forces of reaction gained the upper hand. The "interests" which had all along opposed the reforms seized the opportunity to turn the spirit of distrust and the spirit of national patriotism which the horrors of the French Revolution and the aggressions of Napoleon had aroused, against the reformers:

⁴⁸ Traill, vol. V, p. 499.

"The blind reaction against all reform which had sprung from the panic lasted on when the panic was forgotten. For nearly a quarter of a century it was hard to get a hearing for any measure which threatened change to an existing institution, beneficial though the change might be. Even the philanthropic movement which so nobly characterized the time found itself checked and hampered by the dread of revolution."⁴⁹

"When Wilberforce began his agitation against the negro slave-trade, he was supported both by the Government and the Opposition. He had against him only the King, the shipowners, and the House of Peers. But when, in 1791, he tried the temper of the nation for the second time, the revulsion had been so great that the champions of the abolition of the slave-trade were almost regarded as Jacobins, and Wilberforce's bill was rejected by a majority of 163 to 88."⁵⁰

"Shaftesbury complained that he could not get the evangelicals to take up the factory movement. They had been the mainstay of the anti-slavery movement, but they did not seem to be troubled about white slavery. The reason, no doubt, was obvious; the evangelicals were mainly of the middle class, and class prejudices were too strong for the appeals to religious principles."⁵¹

Now, there is nothing which can so lend vigor to the spirit of a strong revolt as a strong opposition, provided the opposition be not so strong as to overcome, to crush, the revolt. Here we have the reason why the Romantic Revolt, which embodied the humanitarian movement in its own spirit and materials, and whose representatives were almost to a man strongly humanitarian, came in full force in those twenty years following the Napoleonic wars, every phase of the romantic spirit being intensified.⁵² In those twenty years Byron and Shelley, each in his own way, represent the culmination in literature of the humanitarian and sentimental movements. In these poets the two movements conjoin. To be sure, these poets, especially

⁴⁹ Green, vol. IV, p. 315.

⁵⁰ Brandes, vol. IV, p. 27.

⁵¹ Leslie Stephen, vol. III, p. 178.

⁵² But all was quieted by iron bonds
Of military sway. The shifting aims,
The moral interests, the creative might,
The varied functions and high attributes
Of civil action, yielded to a power
Formal, and odious, and contemptible.
—In Britain, ruled a panic dread of change;
The weak were praised, rewarded, and advanced;
And, from the impulse of a just disdain,
Once more did I retire into myself.

(Wordsworth, *Excursion*, Book III).

Byron, were individualistic; but they read the universe of man into themselves. They presented in highly egotistic form the griefs of all mankind. Mankind universal could not well be otherwise presented in an age when individualism was to the fore.

In truth there should be no real conflict between altruism and individualism. This the romanticists of the period knew. What they desired passionately was the highest development of the individual, but they conceived very rightly that this could be brought about only through the highest development possible to all. But the highest development of all, they premised, can be accomplished only through the sacrifice on the part of those who have the greater share of economic goods. Now the humanitarians—those who were willing to make this sacrifice—were precisely of this class. Hence the close relations between humanitarianism and the movements romantic and socialistic. As Le Rossignol says, "Humanitarianism is non-economic, and even anti-economic, in its character. Socialism itself, as a system of thought and as a social movement, has proceeded from the aristocracy and the bourgeoisie, to whose economic interests it is bitterly opposed."⁵³

(c) Dominance of the doctrines of individualism

The decay of feudalism was marked by an increased feeling for the worth of the individual and a heightened sense of national unity. Nationalism may be considered as an early manifestation of the individualization of society, which affected most apparently first the larger units—the nations. The use of the vernacular and the rise of the vernacular literatures were doubtless furthered by the rise of the free towns, and the consequent rise in the social scale of the burghers. Patriotism was nurtured by the economic struggle, accentuated by military warfare, between the burghers of the various countries. The rise of the trading classes brought commercialism into prom-

⁵³ Le Rossignol, pp. 90–91.

inence; and the spirit of commercialism is essentially individualistic, however much it may favor combination for the purpose of furthering its own ends.

I do not say that the doctrines of individualism owe their origin to economic conditions. It would be unsafe to assert such to be the case; for, like almost all other doctrines, we should probably find that they could be traced back to a time when their origin was necessarily obscure; but what I do assert is that the economic conditions at the break-up of feudalism favored the extension of the doctrines, and that the industrial revolution of the eighteenth century brought them to the fore as rapidly as it itself transformed society. In what ways, we are to inquire, did the industrial revolution favor the individualistic attitude?

The great shifting of population from locality to locality, and from trade to trade, was a fitting prelude for a great shift in habits of thought. Nothing is more apt to develop the quality of self-reliance than a change of environment and occupation, which bring out faculties that have lain dormant or have atrophied under the regime of the habitual. Under the old order, in which the son followed the father in his occupation, doing the same thing in the same way, where the economic life was closely regulated by the guild, or the community, or by tradition, original initiative, quick adaptation, and high intelligence that could be turned to economic account were not at a premium. We cannot doubt many who were compelled by force of circumstances or need of bread, or who were lured by hopes of gain to change their occupation or places of habitation, or both, found themselves, discovered in themselves, as over against the other units of a society of "free competition," qualities and capabilities of which they had not even dreamed. Furthermore, the ever increasing competition, with its accompanying kaleidoscopic changes in industry and society, quickened the national pulse. This means that the pulse of individual life was quickened. Englishmen, either through necessity or contagion, were more alive, more imaginative, more self-assertive.

In the city the industrial pulse beats quickest; consequently the increase of population in the cities supported the movement. While, to be sure, city life is said to refine the individual by social contact, that is, to make men less individual in social manners, more ready to conform in external behavior, it nevertheless encourages a certain quality of selfishness somewhat foreign to the rural districts. In the city the economic struggle is more obviously between individual men; in the country it is more obviously between man and nature. The denizen of the city more readily than he of the country comes to regard the world as his oyster; but while that conviction promotes a certain admirable persistency, the persistency must often be against the best interests of others. No condition is more favorable to a certain kind of individualism than long-continued conflict against other individuals. Furthermore, nowhere is there more reward for the person of superior talents than in the city, and nowhere is the struggle between those possessed of talent fiercer.

The spread of city culture to the country carried somewhat of this individualistic spirit. And where the spirit of the modern city goes, the communistic spirit dies out. Sighs Cowper:

The town has tinged the country; and the stain
Appears a spot upon a vestal's robe,
The worse for what it soils. The fashion runs
Down into scenes still rural; but, alas!
Scenes rarely graced with rural manners now.⁵⁴

We may be sure that part of the falling off in rustic manners was in the matter of communistic helpfulness. A similar urbanizing of the country has taken place here in America. The neighborly helpfulness and comparatively close-knit social relations of the settlers are by no means so common among their descendants. The change is summed up in the expression with which those of us who have been brought up in the country are familiar: "In those days people were glad to help each other; now if you get any help, you have to pay for it."

⁵⁴ *The Task*, Book IV, ll. 553 to 557.

The loss of independence or semi-independence, on the part of the freeholders, the common-field villagers, and the artisans contributed to the cry for individual freedom. Liberty is never so dear as when lost. Besides, the loss occurred in a sentimental age, when it would be most harped upon. The increased notice accorded to the dependent, the poor, the enslaved, by the sentimentalists and the humanitarians, assisted the movement by constantly raising the estimate placed upon human life and liberty.⁵⁵

The spirit and the doctrines of equality owed much of their diffusion to the dominance of commercial aims. Eighteenth century commercial England was wedded to competition. The philosophy of competition is comprised mainly in the notion, whether formulated or not, of the survival of the fittest, the necessity of struggle between individuals, the beneficence of equality of opportunity—which means nothing but that the rules of the game shall permit the best man to win. The beneficial results, in increase of product and quality, of competition were obvious on all hands. Necessity of competing was the mother of invention. Competition was literally the life of trade in a day when every improvement in manufacture brought about a more than corresponding expansion in the demand. Competition in an avid market means not necessarily loss to the one who is undersold in that market or whose product is improved upon. Those who were commercially minded were well disposed, therefore, to doctrines which embraced freedom to exploit labor in producing for an expanding market, doctrines inherited from the struggles for civil liberty and religious purity, and found to work so beneficently in the interests of the middle class. While the application industrially of those doctrines was more immediately disastrous

55

He, whose soul
Ponders this true equality, may walk
The fields of earth with gratitude and hope;
Yet, in that meditation, will he find
Motive to sadden grief, as we have found;
Lamenting ancient virtues overthrown,
And for injustice grieving, that hath made
So wide a difference between man and man.

(Wordsworth, *The Excursion*, Book IX).

to labor than to capital, the doctrines were the heritage of the laborers as well, and the laborers, especially the superior among them, have been loath to give them up.

The breaking-down of social tradition was another potent agent in the movement toward equality.⁵⁶ The new aristocracy of wealth which the industrial revolution had created could command respect only on the score of its wealth and worth. Although the difference in point of material possessions between the new master and the man might be vast as compared with the difference between master and man in the semi-feudal regime, the social difference, since hereditary honor did not enter, was not so great. Whether the new aristocracy gave itself the airs of the nobility to impress the workman, or fraternized with him with or without condescension, the result was the same—the man felt himself the equal of the master. The effect could only be somewhat disastrous to the prestige of the whole of the aristocracy, patrician or plebeian; which effect was intensified by wealth buying its way into the peerage and by the impoverishment of nobility and gentry in mad effort to keep pace in luxury with the new aristocracy.

In the country the loss of respect for rank which came with the parvenus and the spectacle of the gentry impoverishing itself by reckless expenditure, was furthered by the fashion adopted by the country nobility and gentry, of spending a large part or the whole of its time in London. The absentee landlord who has no interest in his tenants beyond the money he can get from them to spend in the city, is not likely to command their personal loyalty nor a large measure of their esteem.⁵⁷

⁵⁶ Coleridge, vol. VI, p. 182. He regrets the decay of "ancient feeling of rank and ancestry" which would be a counter-check to the commercial spirit. But did not the commercial spirit produce that very decay?

⁵⁷ "Mr. Hanway, in his strictures on the causes of dissoluteness, which prevail among the lower classes of people, laments that the number of country gentlemen is so much reduced, that they can no longer form a body of reserve to defend the cause of virtue, or furnish the means of its defence; he asks, what is the situation of a free people, when a gentleman of education, of five hundred or one thousand a year, who should be one of their chief guardians, brings himself and family into an expence which requires three times his income; he who might be a

But perhaps the most powerful factor of all in the dissemination of the doctrines of equality was the struggle of the middle class for representation in Parliament. The form of government was constitutional, but not yet as representative as it was destined to become. The Lords held the balance of power, but were weakening. The triumph of constitutional principles—so far as the middle class was concerned—did not come in England until 1832; the same causes which operated to check the humanitarian advance operated to postpone the day when the middle class should come into its own. The fight was bitter—a frightened but tenacious nobility and conservative element on one side, on the other a Jacobinical middle class and a discontented machine-breaking, rick-burning proletariat imbued with notions of the sacredness of individual right and the injustice of class privileges.

With the loss of the rights of freeholders, the breaking-up of guild control, and the depopulation of the villages, the trend of government was more and more toward centralization. This further accounts for the growth of national spirit. Says the Earl of Carrington:

Common-field Agriculture was a survival of customs and institutions which had grown up when each village lived its life to a great extent in isolation. It was necessary that the villager should almost forget that sovereign in his own demesne, and look down on what the world calls greatness, is now lost in the mass of splendid vanity, and bewildered in trifles.

“With reason might this worthy philanthropist make the foregoing remark; from this cause no inconsiderable degree of the dissoluteness which prevails in the country arises; good examples are of great force, and such the country stands in need of; were the examples which the clergy set in private life, equally moral as their exhortations to their parishioners from the pulpit, even in that case the instances of moral conduct among the class of society to which the labourer looks up with respect, would not be sufficient; they want stronger incitements, and a greater number of respectable exemplars; their immediate paymasters and employers are not sufficiently raised above them, and too much mix with them in concerns of interest, to be respected as patrons; it is the hospitable country gentleman, the respected magistrate, who understands, and is attentive to their real interests, that are wanted, as constant house-keepers, in the country; but the presence of such at their country residences cannot be commanded, and will not be voluntarily accorded, unless our huge overgrown metropolis, resembling the poet's greatness, void of wisdom, should meet with the same fate, and

Fall by its own weight.”

(Ruggles, vol. II, pp. 5 to 7).

he was a Little Pendlingtonian to realize that he was an Englishman. Village patriotism had to die down temporarily to make way for national patriotism; and when the spirit died out of the Village Community its form could not be preserved.⁵⁸

But with the change from local control to national, assertion of individuality was favored. The remoteness of the national, as compared with local government, gives rise, except in a strict bureaucracy, to a corresponding slackness of control over the individual as individual. In his famous speech on taxation of America, Burke pointed out with respect to the colonies, that the more remote the seat of government from the governed, the feebler the pulse of power; so we may say that the removal of local control in favor of national was followed by a less strict supervision over the acts of the individual. National laws will of necessity be more general, and their application more general. National laws, furthermore, must be framed to meet the needs of the nation as a whole, and must ignore the community except in so far as it may be merely one of the units in the national aggregation. Medieval restrictions upon trade, which were a mark of communal spirit, were forced to give way.

With so many causes favoring, is it any cause for wonder that out of the thought and passion of that time sprang doctrines of extreme individualism—the doctrines of anarchy, for instance?

The effect of all this upon the literature is clearly apparent to every student of the romantic movement. The literature of the Romantic Revolt proper was nothing if not individualistic.⁵⁹

⁵⁸ Slater, Intro., p. xii.

⁵⁹ —the heart of man is set to be
The center of this world, about the which
Those revolutions of disturbances
Still roll; where all the aspects of misery
Predominate; whose strong effects are such
As he must bear, being powerless to redress;
*And that unless above himself he can
Erect himself, how poor a thing is Man!*
(Wordsworth, *Excursion*, Book IV).

The feeling heart, the searching soul,
To thee I dedicate the whole!
And while within myself I trace
The greatness of some future race,

The characteristic evinces itself in the wonderful variety of literary form and the freedom from literary conventions; in the subject-matter, wherein the doctrines of the eighteenth century philosophers with such strong emphasis upon individual right play so important a part, wherein the striving after the remote and picturesque reflect individual caprice, wherein the personal ego of the writer is so often unreservedly set forth; in the display of individual style; and, lastly, in the characters of the literary men themselves, with their individuality in so many instances carried to the point of real or affected eccentricity. Shelley, Byron, Coleridge, Landor, Hazlitt, Hunt, Lamb: what picturesque, what "individual" personalities!

2. EXCESSIVE RADICAL SPIRIT

The radical spirit—a disposition to break away from established institutions and dogmas—exhibited itself in both politics and religion. In the political field—possibly because that field had only so recently, through the tolerance engendered by religious indifference and the sapping of dogma by science, been rendered distinct from the religious—the radical spirit shows itself much more homogeneous in character; the sorting into types had just begun. In the religious field, on the other hand, differentiation was nearer complete, and some half-dozen fairly distinct types of revolutionary religious beliefs may be distinguished, ranging from Evangelicism to atheism.

Let us consider first political radicalism.

It seems inevitable that in taking account of any aspect of the temperament of the time, we must notice the effect of the rise of cities. The concentration of great masses of laboring men, discontented, fast becoming conscious of their own interests as distinct from the interests of the employing class, with wits

Aloof with hermit-eye I scan
The present works of present man—
A wild and dream-like trade of blood and guile,
Too foolish for a tear, too wicked for a smile.
(Coleridge, *Ode to Tranquility*).

sharpened by the industrial and social shifting they had undergone, disciplined in organization by the division of labor, breathing an air saturated with the philosophy of individualism, could not but act as a solvent upon hitherto fixed political and social ideas. Lecky remarks:

In England the growing influence of great towns is shown in a gradual modification of the type and habits of political thought. When opinions are formed and discussed by great masses of men, and especially by men of the artisan class, when they are constantly made the subjects of debate before large and popular audiences and in a spirit of fierce controversy, the empire of habit, tradition, and reverence will naturally diminish; anomalies and irregularities of all kinds will be keenly felt; institutions will be judged only by their superficial aspects and by their immediate and most obvious consequences; remote and indirect consequences, however real and grave, will have little influence on opinion; nothing that is complex or subtle in its character and nothing that is not susceptible of an immediate popular and plausible treatment is regarded; and the appetite for experiment, for change, for the excitement of political agitation, steadily grows. The alteration of mental habits partly due to the great increase of town life, and partly also to other causes, may, I think, be clearly traced, stealing over the English character. The political pulse beats more quickly. A touch of fever has passed into the body politic, and the Constitution is moving more rapidly through its successive phases of transformation and of decay.⁶⁰

But discontent and political instability were not confined exclusively to the cities. The condition of affairs in the rural districts was as favorable to these phenomena. As we have seen, there was a continual expropriation in one form or another of the peasantry and yeomanry, and continually an appropriation of the land by the few. There is nothing which makes men more conservative than landholding. The possession of land fixes men to the soil, so to speak—gives them a sense of security, of responsibility, and a permanent symbol about which associations may cluster. Loyalty to the plot of land which has been possessed or tilled for generation after generation by their forefathers begets in men extreme loyalty to those institutions that guarantee the possession or tillage of that land. But when those institutions no longer could guarantee security, when they even

⁶⁰ Lecky, vol. VI, p. 228.

appeared to guarantee instability by upholding the powers that worked for instability, necessarily loyalty to the governing class declined. The Briton's stolid satisfaction in his institutions as the best that can be devised was shaken. New theories, new expedients, proposals for new institutions, more readily gained a hearing. The time was ripe for social and political upheaval: industrialism set the example; for as Marx says:

Constant revolution in production, uninterrupted disturbance of all social conditions, everlasting uncertainty and agitation, distinguish the bourgeois epoch from all earlier ones. All fixed, fast-frozen relations, with their train of ancient and venerable prejudices and opinions, are swept away, all new-formed ones become antiquated before they can ossify.⁶¹

There is at least one more way in which the industrial revolution contributed to political dissatisfaction. [The increase of population in the towns had been at the expense of the villages. Representation in Parliament, however, remained the same, regardless of the change. This situation kept the balance of power in the hands of the landed gentry. The result was, of course, discontent within the towns, particularly among the wealthy middle class, which joined radicalism in its cry for brotherhood]—although, as after events showed, it was probably no more consistent and sincere in the latter than it was in the case of those southern slave-holding commissioners who signed the Declaration of Independence.

The movement for equality of representation was repressed in England by the same causes which checked kindred movements. The opposition, not being able to crush, only embittered the radicals; but the dread of revolution kept the conservatives in control until the overwhelming defeat in 1832. Then radicalism was triumphant—so far as the middle class was concerned. But the end was not yet. The lower classes, which had been on the side of the middle class in the struggle, found themselves yet suffering the same inequalities. Extreme radicalism espoused the cause of these lower classes—and the result we recognize today as Socialism.

⁶¹ Marx, p. 492.

I do not mean to say that Socialism originated in the eighteenth century radicalism but that eighteenth century radicalism was its immediate protagonist. (Socialistic doctrines may be traced back to Plato. They had been particularly rife at the time of the English Revolution, and found expression in the tenets and proposals of the Levelers. Winstanley, one of the leaders of the Digger Movement (1649), asks:

Was the Earth made for to preserve a few covetous, proud men to live at ease, and for them to bag and barn up the treasures of the Earth from others, that these may beg or starve in a fruitful land; or was it made to preserve all her children? Let Reason and the Prophets' and Apostles' writings be judge, the Earth is the Lord's, it is not to be confined to particular interests. . . . Did the light of Reason make the Earth for some men to engross up into bags and barns, that others might be oppressed with poverty?⁶²

Therefore, if the rich still hold fast to this propriety of Mine and Thine, let them labor their own lands with their own hands. And let the common people, that say the earth is *ours*, not *mine*, let them labor together, and eat bread together upon the commons, mountains, and hills.⁶³

These ideas of equality were taken up with enthusiasm by philosophical sentimentalists, or sentimental philosophers, and made great headway during the eighteenth century, particularly in France. But in England these philosophic-utopists were never strong enough to gain the sovereignty, principally, I suspect, because of the natural conservatism and caution of the British temperament—its proneness to be ruled by the fact rather than the idea; and the doctrines failed in both countries of practical application on any very large scale, partly because they were visionary, partly because the philosophic-utopists were themselves of the middle class and nobility, and, for the most part, concerned more about inequalities in rank than inequalities in wealth. In fact, most of them had no ideas of "elevating the masses" to sovereign power, and their desire for equality of rank and property was not logical and thoroughgoing.

⁶² Berens, p. 76.

⁶³ *Ibid.*, p. 75.

But there are really no classes, strictly speaking, of men; there are only individuals. The class is an abstract idea designating in a vague way, more or less, those individuals who have an interest, or what not, in common, in distinction from other individuals who do not have such interest. These classes as we meet them in practical life are never actually distinct, unless it be in countries extremely caste-ridden. Hence the inevitable spread of ideas of equality till they apply to the mass of mankind, though originally they were meant to apply to certain exceptions in the mass. Logic is inexorable in pushing a general statement such as is implied in "Liberty of Man," "Age of Reason," etc., when once the idea is received into popular faith. It is, then, from this dissemination among the lower classes of the doctrines of radicalism by the logicians and sentimentalists of the upper classes that Socialism proper has come.

The so-called Lake School, with Scott, constituted the conservative element within the revolt. Scott was a consistent Tory throughout the period of the French Revolution, and in 1823 still looked with suspicion and disfavor upon innovations in politics. He is the single exception to the rule that the great romanticists were radicals. He was conventional by temperament and training, discountenancing social and political change and enthusiasm in religion; antiquarian interests and the spirit of the time appear to have made him a great romancer. Southey and Coleridge, it will be remembered, were in youth ardent democrats, with a leaning toward pantheism and free-thinking in religion; but as the years went on their enthusiasm declined. Both became good conservatives, Southey accepting the laureateship, and Coleridge thanking God "for the constitutional and ancestral Church of England."⁶⁴ Wordsworth suffered a similar change of heart, as recorded in the *Prelude*. All three were regarded as renegades by the more thoroughgoing of the romanticists. Critics of the present day, however, are not disposed to impugn their motives, but regard their changes of attitude as the result of years of experience acting upon their naturally conservative

⁶⁴ Coleridge, vol. VI, p. 105.

British temperaments. That all (with the exception of Scott) of these born conservatives should have been carried away for a time by the radical spirit bears witness to the kinship and, in general, identity of the radical and romantic tempers among imaginative men.

(There is a parallel between the radical political movement and the romantic movement in literature that is worth noting.) In the first part of the eighteenth century, and even far past the middle, although there were attacks upon the rights of property, and frequent disquisitions upon freedom, equality, etc., all primarily socialistic in nature, yet it is doubtful whether those who were noisiest in attack and disquisition realized the practical bearing of their theories and demands. Probably, down deep within their hearts, few of the sentimental philosophers expected or hoped a practical outcome. To theorize in the abstract, that was the grand thing; and actual social leveling whereby the scavenger should be made the social equal of the lord, was not desired as an actuality. This state of affairs was even more true of France, where utopian philosophy has always been more at home because there the idea may so easily dominate over the fact. The social movement so far was unconscious. Now, as to the parallel, although the romantic program in literature was expressed in part by various writers identified with the beginning of the revolt (Young and the Wartons, for instance), the allegiance to the principles on the part of their authors was half-hearted, very little regarded in practice, and, on the whole, disregarded by those who upheld the old regime. Young, the Wartons, Shenstone, Gray, Collins, Beattie, Cowper, and the rest were restive under the constraint of psuedo-classicism, but not one of them knew exactly what was the matter with literary practice, and probably not one of them dreamed of the romantic literature to come. Not until the very end of the century and the beginning of the nineteenth, when the social movement with which we now identify political radicalism, namely, Socialism, led by such men as Babeuf, Owen, and Fourier, was beginning to emerge as a movement apart, did romanticism become fully conscious of itself.

Turning now to the sister radicalism, the radical spirit in religion, we may, as observed heretofore, distinguish various degrees or grades. There is a right and a left. On the right are Evangelicism, Methodism, Unitarianism; on the left, pantheism, deism, agnosticism, atheism. [The order of naming represents the degree of departure from the orthodox.]

The conditions which initiated the spirit of religious revolt are well known. The age of Queen Anne was not one of strong religious passion, the dominating party not even particularly moralistic. Puritanism had passed from power amid execration and derision. The nation as a whole was prosperous, as we saw in our survey of the industrial conditions at the opening of the eighteenth century, and the class in power was entirely too comfortable and complacent to be greatly exercised over the welfare of the soul. The established church was notoriously lax in its discipline, and even the sturdy but prosperous non-conformists were steadily relaxing in their zeal. But of course there was an element not satisfied with this spiritual deadness, an element which chafed under the restraint imposed by a dull, platitudinous, conventional, effete religion. An outlet for the dammed-up emotion offered itself in Methodism, and one can understand something of the height to which the flood had risen before the dam broke by the excesses of the "howling" Methodists, who shocked the "reasonable" religionists of the established order of things.

What were the conditions especially favoring religious revolt? We have already noticed one, a very important one—the repression of emotional utterance, a repression that succeeded upon the repression of the Puritans and the attendant decline of religious zeal. The discountenancing or crushing out of social amusements among the Puritans themselves had but added to the emotional tension. The social shifting incident to the industrial revolution, with the consequent formation of a new industrial proletariat and an impoverished rural proletariat, placed now a large portion of the population beyond the reach of the aristocratic, inactive national church. And, above all, the doctrines of the new religious revival (1740–1820) was par-

ticularly well adapted to the spirit of the times, evinced by its rapid and phenomenally widespread progress.⁶⁵ It emphasized individuality and activity, two tenets especially fitted for acceptance in a commercial age. To be sure, the Calvinism which Methodism in part supplanted was also individualistic; but Calvinism, while concentrating attention upon the individual as the son of a favoring God, begets passivity rather than activity. A "be damned if you do, and be damned if you don't" doctrine can in the long run engender little else. But Methodism added to the individualism of Calvin the idea of personal activity as only less supremely important than grace. With Methodism the faith is not exactly "God helps them who helps themselves," yet it is something like "They help themselves whom God helps." Justification of faith by works is a favorite thought with the Methodist. He is certain that the two, works and grace, go together; and that he cannot retain the latter without producing the former. He regards himself as a brother in Christ to all mankind, and loves to dwell most upon Christ in his human, ministerial relations, as a missionary among men. Such a doctrine attracted especially those religious by nature, who mayhap were already touched by the philosophical doctrines of brotherhood and equality, who were distressed in one way or another by the industrial changes and inoculated with the fever which the ever-quickenening industrial revolution was engendering on every hand. In short, it was a religious faith adapted to the common people—the lower middle classes and the proletariat—and its growth is symptomatic of an uplift and aspiration of the lower strata of society.⁶⁶

⁶⁵ The Methodist movement gained ground rapidly, making the most rapid advance in those years when the industrial revolution was nearing its completion, and the Romantic Revolt was at its height. "From the parliamentary return of 1853 . . . it appears that while in the decennial period from 1731-40 the number of meeting-houses registered was only 448, in the period from 1791 to 1800 the number rose to 4,394; from 1801 to 1810, to 5,460; and from 1811 to 1820, to 10,161; making 20,015 in thirty years." (Traill, vol. V, p. 240). .

⁶⁶ "They [the Methodists] never stop for the distinctions of the understanding, and have thus got the start of other sects, who are so hemmed in with the necessity of giving reasons for their opinions, that they cannot get on at all. 'Vital Christianity' is no other than an attempt to lower all religion to the level of the capacities of the lowest of the people." (Hazlitt, vol. I, p. 60).

Methodism did not trouble itself much with the abstract; neither was it artistic in spirit. The only great literary artist whose inspiration we can attribute in any great degree to the religious revival was Cowper. Cowper, however, belonged to the Evangelical party, which represents the imaginative but most conservative side of the movement. The Evangelicals disapproved of the unrestrained enthusiasm of the Wesleyans:

No wild enthusiast ever yet could rest
Till half mankind were like himself possess'd.
Philosophers, who darken and put out
Eternal truth by everlasting doubt:
Church quacks, with passions under no command,
Who fill the world with doctrines contraband.⁶⁷

Evangelicism was so Calvinistic that while in sympathy with philanthropic schemes, it was by the doctrine of original sin repressed into moderation in its hopes and activities. Methodism, on the other hand, was fired with enthusiasm for salvation of self. It was individualistic, but practical and busied with concrete problems of social as well as individual salvation, therefore strongly humanitarian in tendency; and it attracted those of religious temper who were individualistic, practical, humanitarian.

A far more liberal movement than either Evangelicism or Methodism was Unitarianism, representative of a class too nearly unemotional to be religious enthusiasts, too intellectual to accept orthodoxy, too businesslike and scientific to be patient with a complex theology, yet too conservative to be willing to break entirely with received religious ideas and institutions. One can see at once the connection of this religious movement with the industrial and social situation and the general temper of the times.⁶⁸

⁶⁷ Cowper, *The Progress of Error*, ll. 470-475.

⁶⁸ "Their true designation [Unitarians], which simply expresses a fact admitted on all sides, would be that of Psilanthropists, or assertors of the mere humanity of Christ. It is the interest of these to speak of the Christian religion as comprised in a few plain doctrines, and containing nothing not intelligible, at the first hearing, to men of the narrowest capacities.

[Speaking of the Unitarian creed] There is one class of men who read the Scriptures, when they do read them, in order to pick and choose

Extreme religious radicalism, the radicalism of the left, is more closely associated with the radical spirit in politics than the other 'isms we have just now been considering. (All the conditions which contributed to political radicalism contributed to it.) The increasing misery of the poor, the rise of heartless but successful corporations, the acute consciousness of unjust social inequalities, the stimulation of scientific inquiry which the industrial revolution entailed, the disturbing and corrupting influence of great material prosperity were conducive to the downfall of faith in an overruling providence, in the efficacy of established religious institutions, in the efficacy of the old creeds. In other words, it was conducive to agnosticism, materialism, and open atheism. This decay of religious belief did not fail to react upon that which induced it; it created class bitterness, and continually sharpened it. Le Bon calls our attention to the fact that:

The distance created by birth, it was then considered [that is, prior to the rise of modern democracy], could not be bridged over. It was the result of the Divine will, and was accepted without discussion. Violent abuses might sometimes give rise to revolts, but the people revolted solely against the abuses, and not against the established order of things. Today it is quite otherwise. The people revolt not against the abuses, which were never less than at present, but against the whole social system.⁶⁹

So we see that the extreme of radicalism in religion goes hand in hand with the radical spirit in politics. It is so today. Socialism is, although its fundamental doctrines do not require

their faith: or (to speak more accurately) for the purpose of plucking away live-asunder, as it were from the divine organism of the Bible, textuary morsels and fragments for the support of doctrines which they had learned beforehand from the higher oracle of their own natural common-sense.

[Note to above]. Whether it be on the increase, as a sect, is doubtful. But it is admitted by all—nay, strange as it may seem, made a matter of boast,—that the number of its secret adherents, outwardly of other denominations, is tenfold greater than that of its avowed and incorporated followers. And truly in our cities and great manufacturing and commercial towns, among lawyers and such of the tradesfolk as are the ruling members in bookclubs, I am inclined to fear that this has not been asserted without good ground.” (Coleridge, vol. VI, pp. 187–192).

⁶⁹ Le Bon, p. 333.

it, essentially irreligious. To it, as to the radicalism of the eighteenth century, the church is the upholder of tyranny: then ecclesiasticism was conceived to be on the side of king and tyrannous nobility; now the Church is conceived as a "police institution for upholding capital," and deceiving the common people with "a 'cheque payable in heaven,' " and deserving to perish.⁷⁰

What effect had the presence and growth of this radical spirit upon literature? If we examine the works of the writers that most evidently belong in some way to the eighteenth century romantic movement, we shall find, I believe, that radicalism in one form or the other (political or religious), or both, is apparent in the majority of them. [In the beginning of the movement the traces of radicalism are comparatively faint. It appears to owe its origin to pseudo-classic pastoralism galvanized into life by sentimental philosophy and the humanitarian spirit. The first warning of the coming tide was perhaps in the deepened interest in real country life. Ambrose Philips' *Pastorals* (1709), Ramsay's *Gentle Shepherd* (1725), Thomson's *Winter* (1726) had some sympathetic delineation of country life, with, however, little hint of radical views. In his *Winter*, it is true, Thomson, in addition to appreciation of the beauty of rural scenery, shows himself aware of the misery to be found amid the beauty:

Ah, little think the gay licentious proud,
Whom pleasure, power, and affluence surround;

.

. . . How many drink the cup
Of baleful grief, or eat the bitter bread
Of misery. Sore pierced by wintry winds,
How many shrink into the sordid hut
Of cheerless poverty . . ., etc.⁷¹

There is a passage in Robert Blair's *Grave* (a poem published in 1743, but probably written a number of years earlier) which reminds us by its melancholy recognition of the vanity of human

⁷⁰ Schäffle, p. 116.

⁷¹ Chalmers, vol. 12, p. 448.

social distinctions at once of Burn's *For A' That*, Byron's *Darkness*, *A Dream*, and Bryant's *Thanatopsis*:

Here, too, the petty tyrant,
Whose scant domains geographer ne'er notic'd,
And well for neighbouring grounds, of arm as short,
Who fix'd his iron talons on the poor,
And grip'd them like some lordly beast of prey;
Deaf to the forceful cries of gnawing Hunger,
And piteous plaintive voice of Misery;
(As if a slave was not a shred of Nature,
Of the same common nature with his lord;)
Now tame and humble, like a child that's whipp'd,
Shakes hands with dust, and calls the worm his kinsman;
. . . Under ground
Precedency's a jest; vassal and lord,
Grossly familiar, side by side consume.⁷²

✓ In Collins the radical spirit appears only in the praise of republics in the *Ode to Liberty* (1746)—however, in no evident connection with pastoralism:

See, small Marino joins the theme,
Tho' least, not last in thy esteem.
Strike, louder strike th' ennobling strings
To those whose merchant sons were kings;
To him who, deck'd with pearly pride,
In Adria weds his green-hair'd bride.
Hail, port of glory, wealth, and pleasure!
Ne'er let me change this Lydian measure,
Nor e'er her former pride relate
To sad Liguria's bleeding state.
Ah no! more pleas'd thy haunts I seek,
On wild Helvetia's mountains bleak
(Where, when the favor'd of thy choice,
The daring archer, heard thy voice,
Forth from his eyrie rous'd in dread,
The rav'ning eagle northward fled):
Or dwell in willow'd meads more near,
With those to whom thy stork is dear.⁷³

✓ Faint dawnings of the spirit appear in Gray's *Elegy* (1751). in the acknowledgement of the equality of ability, as contrasted with inequality of opportunity, of plebe and patrician:

⁷² Chalmers, vol. 15, p. 64-65.

⁷³ Collins, p. 47.

Th' applause of list'ning senates to command,
 The threats of pain and ruin to despise,
 To scatter plenty o'er a smiling land,
 And read their hist'ry in a nation's eyes,

Their lot forbad; nor circumscrib'd alone
 Their growing virtues, but their crimes confin'd;
 Forbad to wade through slaughter to a throne,
 And shut the gates of mercy on mankind,

The struggling pangs of conscious truth to hide,
 To quench the blushes of ingenuous shame,
 Or heap the shrine of Luxury and Pride
 With incense kindled at the Muse's flame.⁷⁴

There is here more than a faint thunder peal of the approaching storm.

The signs of storm are more marked in Goldsmith's *Traveller*, (1764), and still more marked in the *Deserted Village* (1770), while in the *Vicar of Wakefield* (1766) we have this evidence of how acute and widespread radicalism was becoming: Dr. Primrose had just been imposed upon by the servants who are loud in their demands for liberty. The doctor replies:

I am for liberty, that attribute of God! Glorious liberty! that theme of modern declamation. I would have all men kings. I would be a king myself. We have all naturally an equal right to the throne: we are all originally equal. This is my opinion, and was once the opinion of a set of honest men who were called Levellers. They tried to erect themselves into a community, where all should be equally free. But, alas! it would never answer; for there were some among them stronger, and some more cunning than others, and these became masters of the rest; for as sure as your groom rides your horses, because he is a cunninger animal than they, so surely will the animal that is cunninger or stronger than he, sit upon his shoulders in turn.⁷⁵

Goldsmith's radicalism was typically British, as it was only half-hearted. The sentimental and the practical came into conflict, and the practical won:

And thou, fair Freedom, taught alike to feel
 The rabble's rage, the tyrant's angry steel;

⁷⁴ Gray, *Elegy*.

⁷⁵ Goldsmith, p. 33.

Thou transitory flower, alike undone
 By proud contempt, or favour's fostering sun,
 Still may thy blooms the changeful clime endure,
 I only would repress them to secure:
 For just experience tells, in every soil,
 That those who think must govern those that toil;
 And all that freedom's highest aims can reach,
 Is but to lay proportion'd loads on each.
 Hence, should one order disproportion'd grow,
 Its double weight must ruin all below.⁷⁶

✓ Even the fastidious, aristocratic dabbler in romanticism,
 Horace Walpole, was touched by the spirit:

Letter to Sir Horace Mann. May 26, 1762.

You may imagine that I am anxious to have the Peace, and to see Mr. Conway safe in England. I wish it privately and publicly—I pray for an end to the woes of mankind; in one word, I have no public spirit, and don't care a farthing for the interests of the merchants. Soldiers and sailors who are knocked on the head, and peasants plundered or butchered, are to my eyes as valuable as a lazy luxurious set of men, who hire others to acquire riches for them; who would embroil all the earth, that they may heap or squander; and I dare to say this, for I am no minister . . . I am a bad Englishman, because I think the advantages of commerce are dearly bought for some by the lives of many more. This wise age counts its merchants, and reckons its armies ciphers. But why do I talk of this age?—every age has some ostentatious system to excuse the havoc it commits. Conquest, honour, chivalry, religion, balance of power, commerce, no matter what, mankind must bleed, and take a term for a reason. 'Tis shocking.⁷⁷

✓ Chatterton, the impetuous and daring, as well as “wonderful” boy ranges himself (in 1769–70) on the side of both political and religious free-thinking:

Alas! America, thy ruined cause
 Displays the ministry's contempt of laws.
 Unrepresented thou art taxed, excised,
 By creatures much too vile to be despised.⁷⁸

I own a God, immortal, boundless, wise,
 Who bid our glories of creation rise;

.

⁷⁶ Goldsmith, p. 101.

⁷⁷ Walpole, *Letters*, vol. V, p. 210.

⁷⁸ Chatterton, vol. I, p. 121.

Who saw religion a fantastic night,
 But gave us reason to obtain the light.
 Indulgent Whitfield scruples not to say,
 He only can direct to heaven's high-way;
 While bishops with as much vehémençe tell,
 All sects heterodox are food for hell.
 While then, dear Smith, since doctors disagree,
 Their notions are not oracles to me:
 What I think right I ever will pursue,—
 And leave you liberty to do so too.⁷⁹

James Beattie, whose *Minstrel* (1771-4) has all the "symptoms" of romanticism and yet is scarcely a romantic poem, shows clearly the close connection between radicalism and the romantic spirit:

Fret not thyself, thou glittering child of pride,
 That a poor villager inspires my strain;
 With thee let Pageantry and Power abide:
 The gentle Muses haunt the sylvan reign;
 Where thro' wild groves at eve the lonely swain
 Enraptur'd roams, to gaze on Nature's charms:
 They hate the sensual, and scorn the vain,
 The parasite their influence never warms,
 Nor him whose sordid soul the love of gold alarms.⁸⁰

Then comes the deluge. Every romantic writer is to some extent at least, a radical, cursing tyranny in its various forms, or weeping over the woes of the poor:

" 'Tis liberty alone that gives the flower
 Of fleeting life its lustre and perfume;
 And we are weeds without it.'"⁸¹

"Fled are those times when, in harmonious strains,
 The rustic poet praised his native plains.
 No shepherds now, in smooth alternate verse,
 Their country's beauty or their nymph's rehearse;
 Yet still for these we frame the tender strain,
 Still in our lays fond Corydons complain,
 And shepherds' boys their amorous pains reveal,
 The only pains, alas! they never feel.'"⁸²

⁷⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁰ *The Minstrel*, Book I, Canto IV.

⁸¹ Cowper, *Task*, Book V, ll. 446 ff.

⁸² Crabbe, vol. I, p. 120.

"Yet grant them health, 'tis not for us to tell,
 Though the head droops not, that the heart is well;
 Or will you praise that homely, healthy fare,
 Plenteous and plain, that happy peasants share?
 Oh! trifle not with wants you cannot feel,
 Nor mock the misery of a stinted meal—
 Homely, not wholesome; plain, not plenteous; such
 As you who praise would never deign to touch."⁸³

"The wretch that would a tyrant own,
 And the wretch, his true-born brother,
 Who would set the *Mob* aboon the *Throne*,
 May they be damn'd together!
 Who will not sing 'God save the King,'
 Shall hang as high's the steeple;
 But while we sing 'God save the King'
 We'll ne'er forget 'THE PEOPLE!' "⁸⁴

The Chimney Sweeper

"And because I am happy and dance and sing,
 They think they nave done me no injury,
 And are gone to praise God and his priest and king,
 Who make up a heaven of our misery."⁸⁵

The Little Vagabond

"Dear mother, dear mother, the Church is cold;
 But the Alehouse is healthy, and pleasant, and warm.
 Besides, I can tell where I am used well;
 The poor parsons with wind like a blown bladder swell.

But, if at the Church they would give us some ale,
 And a pleasant fire our souls to regale,
 We'd sing and we'd pray all the livelong day,
 Nor ever once wish from the Church to stray."⁸⁶

And so we might go on through the list of romantic and semi-romantic poets, finding the radical spirit more and more manifest, religious radicalism gaining ground rapidly in the later years of the period, until in the first three decades of the nineteenth century, as Miss Scudder says, literature "is not Christian; indeed it is barely cognizant of Christianity,"⁸⁷ while

⁸³ Crabbe, vol. I, p. 124.

⁸⁴ Burns, vol. III, p. 273.

⁸⁵ Blake, p. 103.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁷ Scudder, p. 117.

political radicalism is everywhere pervasive, or almost everywhere, in romantic literature.

In Shelley political radicalism went to the extreme: ✓

Nature rejects the monarch, not the man;
The subject, not the citizen: for kings
And subjects, mutual foes, for ever play
A losing game into each other's hands,
Whose stakes are vice and misery. The man
Of virtuous soul commands not, nor obeys.
Power, like a desolating pestilence,
Pollutes whate'er it touches; and obedience,
Bane of all genius, virtue, freedom, truth,
Makes slaves of men, and, of the human frame,
A mechanized automaton.⁸⁸

The loathsome mask has fallen, the man remains
Sceptreless, free, uncircumscribed, but man
Equal, unclassed, tribeless, and nationless,
Exempt from awe, worship, degree, the king
Over himself; just, gentle, wise: but man
Passionless; no, yet free from guilt or pain.⁸⁹

In Shelley and Byron the sister radicalism found its most emphatic expression:

A droll story is told us among others of Jesus Christ having driven a legion of Devils into a herd of pigs, who were so discomfited with these new invaders that they all threw themselves over a precipice into the lake, and were drowned. These were a set of hypochondriacal and high-minded swine, very unlike any others of which we have authentic record; they disdained to live, if they must live in so intimate a society with Devils, as that which was imposed on them, and the pig-drivers were no doubt confounded by so heroical a resolution.⁹⁰

The Vision of Judgment

I know this is unpopular; I know
'Tis blasphemous; I know one may be damned
For hoping no one else may e'er be so;
I know my catechism; I know we're crammed
With the best doctrines till we quite o'erflow;

⁸⁸ Shelley, *Poetical Works*, vol. IV, p. 408: *Queen Mab*.

⁸⁹ Shelley, *Poetical Works*, Vol. II, p. 236: *Prometheus*.

⁹⁰ Shelley, *Prose Works*, vol. II, pp. 398-399.

I know that all save England's Church have shammed,
 And that the other twice two hundred churches
 And synagogues have made a *damned* bad purchase.'⁹¹

✓ In Canto V, Stanzas xlviii and xlix of *Don Juan*, the material-
istic radicalism of Byron comes very close to expressing the
Marxian materialistic conception of history:

Some talk of an appeal unto some passion,
 Some to men's feelings, others to their reason;
 The last of these was never much the fashion
 For Reason thinks all reasoning out of season:
 Some speakers whine, and others lay the lash on,
 But more or less continue still to tease on,
 With arguments according to their 'forte;'
 But no one ever dreams of being short,—

But I digress: of all appeals,—although
 I grant the power of pathos, and of gold,
 Of beauty, flattery, threats, a shilling,—no
 Method's more sure at moments to take hold
 Of the best feelings of mankind, which grow
 More tender, as we every day behold,
 Than that all-softening, overpowering knell,
 The Tocsin of the Soul—the dinner-bell.

✓ In Southey, Coleridge, and Wordsworth radical impulses
 were checked by natural conservatism which brought in politics
 an almost complete facing about, in religion nothing more revo-
 lutionary than a kind of ecstatic pantheism springing up with a
 passionate love for nature. But Shelley and Byron were ex-
 tremists; and because they were, we find their works of such
 significance today, when again the radical spirit seems gaining
 with such rapid strides, in the growth of the Socialistic party,
 the adoption of socialistic doctrines and expedients by other
 parties, and in the increase of liberal thought within the churches.

The spirit of radicalism is the spirit of reform. "The re-
 former is usually deep-dyed with that which he feels the need
 of reforming," remarks Bosanquet in his *History of Aesthetic*,
 and this was true of the reformers, literary and social, at the

⁹¹ Byron, *Poetry*, vol. IV, p. 492. *Vision of Judgment*
Canto xiv

time of the Romantic Revolt. Although they attempted to break with the immediate past, it clung to them. Much of the romantic literature is marred by pseudo-classic phraseology; the radicalism of the Revolt is deep-dyed in eighteenth century abstractness and affectation—the very qualities characteristic of the opposition. Radicals played with social problems as with abstract mathematical propositions; consequently much of the declamation of romantic literature is mere rhetoric. Even the most sincere and ardent of the reformers—for instance, Shelley—were inspired by dreams of the Golden Age (which eighteenth century pastoralism had transmitted to them) instead of by grasp of concrete social problems. They saw more or less clearly what the matter was, but they wished to solve the problems kid-glove fashion, by educating the sensibilities of mankind until all oppressors should be too tender-hearted to oppress. Consistency did not much trouble them. Many were the golden-age moralists who were capable of spouting magniloquently about tyrants and slaves and inequalities, who could at the same time with little compunction draw their rents regularly and lead lives of leisure or unpractical activity. Even Shelley, sincere and generally consistent as he was, preferred to elevate the masses from a distance, had sensibilities and tastes too acute and aristocratic to permit him to mingle freely with his kind, accepted his inheritance and kept a large part of it in spite of his philanthropic schemes, and never earned (to the best of my recollection of his life-story) a shilling by manual labor. Sentimentalism kept the romanticists from practicality, from facing the issues squarely. There is much truth in Arnold's dictum that Shelley was a beautiful and ineffectual angel, beating in the void his luminous wings in vain. It was against these very qualities of abstractness and aloofness plus the consequent utopian cast of characters and plot-resolutions that the realists of a later period rebelled.

Before closing our survey of radicalism we should note that the right wing of the religious movement did not contribute much directly to the movement in literature, yet it certainly helped to create the materials which nourished, and the spirit

that vivified the Romantic Revolt. Besides advancing individualism and humanitarian reform, Methodism, particularly, assisted in bringing into prominence the lower strata of society, a task to which, it is worthy of remark, the Salvation Army succeeded in later times. Furthermore, Methodism and Evangelicism were attempts to revive the piety of an earlier period, and in so far they stimulated historical study and the revival of interest in more primitive times—a revival of interest which has been regarded by some students as the mainspring of the Romantic Revolt.

3. REBELLION AGAINST THE COMMONPLACE

(A) Naturalism

By naturalism I mean love of that which we usually designate as external nature, and love of nature in man and man in nature, as distinguished from the artificial in man and man in society.

Both of these loves are native to Englishmen, and the former in an especial degree; but for a considerable period circumstances conspired to throttle the expression of either. The importation on the part of town literateurs of a foreign spirit, and the imposition of a pseudo-classical stamp in the attempt to purify the literature, somewhat effectually crushed out interest in nature for its own sake, and interest in that class of mankind closest to nature which had, in the literature of the seventeenth century, been treated even though humorously at least sympathetically. But under the domination of pseudo-classicism nature and the common people were fastidiously or superciliously ignored, or treated with contempt or gross condescension, as with Smollett and Fielding, and manners—and those, too, of the most artificial class of society—became the absorbing theme. It is true that pastorals were put forth from time to time by eighteenth century writers, but they, when not outrageous burlesques, were hollow and insincere performances.

Real love of nature, however, was still awake, and still found expression, as in a letter of Walpole written in 1739:

But the road, West, the road! winding round a prodigious mountain, and surrounded with others, all shagged with hanging woods, obscured with pines, or lost in clouds! Below, a torrent breaking through cliffs, and tumbling through fragments of rock! Sheets of cascades forcing their silver speed down channelled precipices, and hasting into the roughened river at the bottom! Now and then an old foot-bridge, with a broken rail, a leaning cross, a cottage, or the ruin of an hermitage! This sounds too bombastic and too romantic to one that has not seen it, too cold for one that has. If I could send you my letter post between two lovely tempests that echoed each other's wrath, you might have some idea of this noble roaring scene, as you were reading it.⁹³

Industrial causes were at work to release the love of nature from that which held it back, and when once released it not only followed its natural course with increased speed, but swept out in a mighty flood that penetrated farther and reached higher than it would, had its course not been stayed by pseudo-classicism and the overthrow of the cause of the common people (including the middle class) at the time of the Restoration.

As with the other movements thus far considered, we may attribute a good deal of the credit for this particular movement to the growth of industrial cities. If we examine the early manifestations of the Romantic Revolt, we shall find that the artificiality, the complexity, the patent fraud and wretched poverty, the contrasting conditions of rich and poor, seem to have turned the thoughts of the dissatisfied townsman to country life as ideal. Goldsmith's *Deserted Village*, though savoring of pastoralism to such a degree that it suffered the contempt of the realistic Crabbe, found an echo in many a heart weary of city life. This town-weariness is pervasive in the days of the Revolt proper.⁹⁴

⁹³ Walpole, *Letters*, vol. I, p. 38.

⁹⁴ Expressions of it are very common, but I shall give two specimens:

I sit and gaze
With lingering eye, till dreaming Fancy makes
The lovely landscape live, and the rapt soul
From the foul haunts of herded human-kind
Flies far away with spirit speed, and tastes
The untainted air that with the lively hue
Of health and happiness illumines the cheek
Of mountain Liberty.

(Southey, *Poetical Works*, vol. II, pp. 218-219; *On a Landscape of Gaspar Poussin*; 1795).

We have here a condition somewhat analogous to that of our own time. [We observe that today while there is a master-current setting cityward, a current draining the farms of their young men, there is also a back current. The city man is looking toward the country as the land of his desire. The latter current has not its origin so much in practical desire as the former, although the greater security and stability of country life attract the resident of the city. The movement is esthetic, rather, and sentimental in its nature. The esthetic preference for the beauty of the country, and the "simple life" is wide spread among those who prefer the city as a place of residence.] In the eighteenth century this sentimental rather than practical or sincere desire for the simple life found expression in sentimental exaltation of poverty. Poverty appears to have been looked upon, even by those who suffered it, as preferable to luxury.⁹⁵ In such poetry poverty in the country is represented as preferable because it is surrounded with natural beauty, and, best of all, because it has, if it be not too severe (such as that delineated in Crabbe, for instance) what the city has not and never can have, tranquility. The townsman, furthermore, who has been bred in the country (and he was in large number when the industrial revolution was compelling the abandonment of village life) returns to the country in thought with longing, or in reality with delight. The artist who felt this longing or delight and could fittingly express it struck a popular chord—Goldsmith, for example, or Thomson. Even Wordsworth's *Lyrical Ballads*, although their form and themes were well fitted to excite ridicule, sold with some readiness.

These beauteous forms,
Through a long absence, have not been to me
As is a landscape to a blind man's eye:
But oft, in lonely rooms, and 'mid the din
Of towns and cities, I have owed to them,
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart.

(Wordsworth, *Lines . . . Tintern Abbey*).

Wordsworth's *The Reverie of Poor Susan* is a tribute to those who divorced from their native rustic birthplace had not forgotten it.

⁹⁵ See Burn's *Cottar's Saturday Night*.

Patten makes an interesting, though at first glance apparently far-fetched assertion, that the lung trouble incident to indoor confinement of industrial nature, caused a movement from city to country.⁹⁶ While the existence of such a movement would probably be hard to prove, we may at least logically suppose that the known benefits of "fresh air" would cause the delights of the country to be dwelt upon by those in need of it, whether they had the means to gratify their desire or not. Perhaps Patten's remark was suggested by Goldsmith's line, "There the pale artist plies the sickly trade."

It has already been pointed out how through the industrial revolution, and particularly through the improvement in the means of transportation, the city and country came into closer contact.⁹⁷ City culture spread to the country, and the country in its more agreeable aspects became better known to the city man. With the rise in culture of the country, the literary market began to have a demand from a new source—from the hitherto ridiculed country itself.⁹⁸ It is my theory, though again one hard to establish, that this demand acted upon the nature of the literature, influencing it in the choice of subject-matter.

The return to nature represents, I am persuaded, in some measure a regret for the passing of wildness or semi-wildness from the agricultural districts of England.⁹⁹ Yet nowhere in

⁹⁶ Patten, pp. 351-352.

⁹⁷ Improvements in clothing and dwellings, moreover, soon took away all advantages of city residence over country in point of comfort.

⁹⁸ Coleridge testifies (1816) to the spread of education in the country and the demand in the country for literature of the radical and, possibly, romantic sort: "The powers that awaken and foster the spirit of curiosity are to be found in every village: books are in every hovel. The infant's cries are hushed with picture-books: and the cottager's child sheds his first bitter tears over pages, which render it impossible for the man to be treated or governed as a child." (Vol. I, p. 443).

⁹⁹ "Indeed, all the elements seemed to have conspired against the peasant, for aesthetic taste, which might at other times have restrained, in the eighteenth century encouraged the destruction of the commons and their rough beauty. The rage for order and symmetry and neat cultivation was universal." (Hammond, p. 40).

"The face of the country was being altered. Enclosure brought the hedges and hedgerows that transformed our rural scenery to the familiar

the romantic literature have I observed any very outspoken rebellion against enclosure or any dwelling with great delight upon the beauties of commons and wastes. Regret, however, is frequently voiced by Wordsworth for the great changes which rustic scenes are undergoing; and it is significant that the poets selected for residence those parts of the country which had suffered least alteration. Perhaps for that very reason we hear little of those changes—they were not continually obtruded upon the poets' notice. Furthermore, the radical spirit, the revolutionary spirit, the spirit of youth, which delight in change, were in the air, and counteractive. Pervasive optimism, expectation on tip-toe, stifles regret.¹⁰⁰

It is worthy of remark in passing that possibly—we might well say surely—the improvement of roads and means of transportation in increasing vacational travel and increasing the comfort and safety of travel, increased appreciation of nature. Wild nature is not likely to be particularly attractive to any but the hardy adventurer and enthusiast when it offers an abundance of discomforts, hardships, and dangers along with its beauty. The cheapening of the means of transportation is also an im-

aspect of to-day—a land no longer open, but a variegated mosaic of squares and oblongs, varying in size and pattern and product, that to the unfamiliar eye suggest an unending series of gardens, on which the towns stealthily encroach." (Robertson, p. 343).

¹⁰⁰ Changes wide, and deep, and silently performed,
This Land shall witness; and as days roll on,
Earth's universal frame shall feel the effect;
Even till the smallest habitable rock,
Beaten by lonely billows, hear the songs
Of humanized society.

(*The Excursion*, Book IX).

All to you
Is dark and cheerless: you in this fair world
See some destroying principle abroad,—

Oh, my friend,
That thy faith were as mine! That thou couldst see
Death still producing life, and evil still
Working its own destruction! couldst behold
The strifes and troubles of this troubled world
With that strong eye that sees the promised day
Dawn through this night of tempest.

(Southey, *Poetical Works*, vol. II, p. 235).

portant factor, for it meant an increase of opportunity for escape from the city.¹⁰¹

But perhaps industrialism contributed to the increase of the love of nature as much through advancing individualism as in any other way. [The breaking-down of the social organization brought the individual to the fore, yet at the same time threw him back upon himself.] But it is only the exceptional individual—if indeed there are any such—who can find ultimate satisfaction merely in the assertion of his own individuality. Individualism with its perpetual self-concentration is sure to become tiresome even to itself. The average man, at least, cannot find repose solely in himself; he could not at that time find it in the political, social, and ecclesiastical systems under fire from the radicals and manifestly inadequate to the new industrial England. How was individualism to escape from itself? We may at once name three ways: by losing itself in religious enthusiasm; by turning its attention to the picturesque of the past and of the foreign, or the hitherto undiscovered picturesque in the commonplace; by turning its attention to nature.¹⁰² We have seen how the first method assisted Methodism; the third most assuredly assisted in the development of naturalism. In all the greatest nature-poets of the Romantic Revolt individualism was highly developed, and in most of them, because of the lack of balancing qualities, the bane of individualism—the melancholy of excessive introspection—appears.

¹⁰¹ How common travel for the purpose of visiting the wonders of natural scenery had become by 1818 we may gather from Keats' account of his journey into Scotland.—*Letters*, pp. 136 to 144.

¹⁰² One thinks at once of Byron when he reads the following:

Full often wished he that the winds might rage
When they were silent; far more fondly now
Than in his earlier season did he love
Tempestuous nights—the conflict and the sounds
That live in darkness. From his intellect
And from the stillness of abstracted thought
He asked repose.

(*The Excursion*, Book I).

My apology for quoting so often from the *Excursion* is that while to many that poem seems largely prosy pedantry, it has to me proved a mine of philosophy and criticism of the Romantic Revolt.

Naturalism embraces man in nature and nature in man. Throughout the period of the Revolt we notice that the lower levels of society are coming more and more into view, and are more and more made subjects for literary treatment. This we have already accounted for in accounting for other movements; sentimentalism and the humanitarian awakening calling attention to the poor (whose increasing discontent reacted upon the two); individualism placing emphasis upon the individual poor; and radicalism dispensing doctrines of brotherhood and preaching the return to nature, which now meant external nature untouched by man, now the nature of man himself unspoiled by the artificialities of society. The love of external nature conspired with these to arouse interest in nature in man and man in nature by calling attention to the man least artificial.¹⁰³ Nature was in eighteenth century literature, but conventionalized; so was the man closest to nature, but conventionalized. Now that man closest to nature was becoming *real*, necessarily nature became real along with him. The converse was equally true; but, except in Burns, who was himself if not of the peasantry at least closely allied with it, nowhere, as I recall, do we meet in the literature of the Revolt sympathetic and at the same time intimate treatment of the poor. The nearest approach we get in Crabbe and Wordsworth, but their lack of intimacy and sympathy can easily be estimated by contrast with Burns

103

It was the first

Of those domestic tales that spake to me
 Of Shepherds, dwellers in the valleys, men
 Whom I already loved;—not verily
 For their own sakes, but for the fields and hills
 Where was their occupation and abode.
 And hence this Tale, while I was yet a Boy
 Careless of books, yet having felt the power
 Of Nature, by the gentle agency
 Of natural objects, led me on to feel
 For passions that were not my own, and think
 (At random and imperfectly indeed)
 On man, the heart of man, and human life.

(Wordsworth, *Michael*).

For I have learned

To look on nature, not as in the hour
 Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
 The still, sad music of humanity. . . .

(Wordsworth, *Lines . . . Tintern Abbey*).

or the common-folk literature of a later time. Contrast, for instance, Wordsworth's *Michael* with Burn's *Cottar's Saturday Night*. In the latter there is sympathy with intimacy; in the former, while the treatment is sympathetic, the pathos genuine, we never forget that Michael is a peasant, the writer a gentleman who regards him somewhat condescendingly, and in very much the same fashion in which a painter regards his model. In short, the writers of the Romantic Revolt are, in general, not of the oppressed class with which they would fain sympathize, not brothers of the peasants, but individuals entirely apart. The Romantic Revolt was pre-eminently naturalistic in its love of external nature, but it was too fond of abstract generalities to make great advances in the field of nature in man and man in nature, which has been fruitfully exploited by later writers.

(B) *Emphasis upon the remote*

By emphasis upon the remote is here meant emphasis upon the remote in time and place—the display of interest in the strange and picturesque, the exotic, and particularly the mediæval. Almost all that need be said under this head has been said incidentally in one way or another in the preceding pages; what follows is principally in the way of amplification, summary, or enforcement.

Dwelling upon the remote was another means of escape, correlative with nature, from the excessive individualism which the new order of society (an order to which that society was yet far from fully adjusting itself) entailed. The impulse to turn to the remote in order to get away from self is dramatic in character, being objective; but the result with the romantic individualists was usually a projection of self into all forms of the remote: wherever they turned they met themselves—theirs the mood of cold, lonely, proud, snowy peak, theirs the peace of the mountain-girt vale, the turbulent, lawless passion of the brigand, the voluptuous delights of the oriental, theirs the ruin symbolized by the crumbling tower. Byron at once occurs to

our minds as typical in this lyricising of materials selected for their dramatic value. The age was in many respects an age of youth (due largely to the exhilaration of industrial and social change)—too much impressed and oppressed by the wonder of its own being to be objective and furnish the proper time-spirit for the production of drama.

Again, the dry light of a commercial, practical, and consequently excessively scientific age—for that is what in the main it was in spite of all the rebellion against it—was not wholly attractive to those of poetic temperament; hence, the escape imaginatively or really of the poetically inclined into regions more congenial. Nor did the social conditions of the time, with its restlessness and squalid or Philistine ugliness, meet the demands of the imaginative and emotional natures.¹⁰⁴ The appearance of the remote as the pervading material of literature is an expression of revolt.

In the remote the imagination found relief from the growing complexity and perplexity of modern life. It is not necessary

¹⁰⁴ Wordsworth's sonnet beginning "The world is too much with us" is possibly the strongest expression to be found in English romantic literature of the dislike for a commercialized society. The occurrence of that expression of dislike in company with that of preference for early Greek imaginative naïveté is suggestive of the connection between the commercialization of society and the paganism of such poets as Keats and Landor. See also Coleridge's *Lay Sermons* for forcible expressions of dislike for the commercial spirit.

To have no cares
That eat the heart, no wants that to the earth
Chain the reluctant spirit, to be freed
From forced communion with the selfish tribe
Who worship Mammon,—yea, emancipate
From this world's bondage, even while the soul
Inhabits still its corruptible clay,—
Almost, ye dwellers in this holy house,
Almost I envy you. You never see
Pale Misery's asking eye, nor roam about
Those huge and hateful haunts of crowded men.

(Southey, *Written after visiting the convent of Arrubida, near Setubal*).

—A country like the United States, whose greatest Men are Franklins and Washingtons will never do that [take up the human intellect where England leaves off]. They are great Men doubtless, but how are they to be compared to those our countrymen Milton and the two Sydneys? The one is a philosophical Quaker full of mean and thrifty maxims, the other sold the very Charger who had taken him through all his Battles. Those Americans are great, but they are not sublime Man—the humanity of the United States can never reach the sublime.—(Keats, *Letters*, p. 175).

to repeat here what I have said concerning the desire for the simple life. In the contemplation of the simplicity real or imagined of primitive or more imaginative times, and consequent apparent dignity and stability, the mind perplexed by changes and the multiplicity of new problems found itself emancipated from the petty, refreshed.¹⁰⁵

The remote was a welcome means of escape for yet another reason. The material progress of the eighteenth century and the intellectual progress accompanying and reciprocal had aroused in sentimental humanitarians and sanguine radicals hopes too wild to be other than mistaken. When the reaction set in, when it became evident that the problems of the ages were not to be solved at once and for all time, all but the most sanguine mired in the Slough of Despond.¹⁰⁶ The Solitary of *The Excursion* is the type of such. For those of his temper the land of dreams—better, the land of faery, the supernatural, the

¹⁰⁵ Modern poets differ from the Elizabethans in this: each of the moderns like an Elector of Hanover governs his petty state and knows how many straws are swept daily from the Causeways in all his dominions, and has a continual itching that all the Housewives should have their coppers well scoured: The ancients were Emperors of vast Provinces, they had only heard of the remote ones and scarcely cared to visit them.—(Keats, *Letters*, p. 68).

¹⁰⁶

For that other loss,
The loss of confidence in social man,
By the unexpected transports of our age
Carried so high, that every thought, which looked
Beyond the temporal destiny of the Kind
To many seemed superfluous—as, no cause
Could e'er for such exalted confidence
Exist; so, none is now for fixed despair:

‘Vain-glorious Generation! what new powers
On you have been conferred? What gifts, withheld
From your progenitors, have ye received
Fit recompense of new desert? what claim
Are ye prepared to urge, that my decrees
For you shall undergo a sudden change;
And the weak functions of one busy day,
Reclaiming and extirpating, perform
What all the slowly-moving years of time,
With their united force, have left undone?’

(*The Excursion*, Book IV).

To be sure, this despondence was in part due to failure in the political field; but, as I have endeavored to show, the political struggle as the international struggles were mainly and at bottom economic.

frankly impossible—would be a grateful refuge, if for the time it could exclude disappointment and discontent. That land of dreams, however, which was reached through the gate of the antique was dangerous ground, provocative of fresh romantic melancholy.¹⁰⁷

But those of most sanguine temper—the Shelleys of the time—most imbued with the “noble restlessness” of youth, easily recuperating or not so easily discouraged, dreaming of a glorious future when the powers of evil should be overthrown in the march of mind conquering the material world, projected themselves into that future, but when in most sanguine mood took delight in dwelling upon the past and the wrecks with which mutability had strewed it. From the past they gathered inspira-

¹⁰⁷ Sometimes in youthful years,
 When in some ancient ruin I have stood,
 Alone and musing, till with quiet tears
 I felt my cheek bedewed,
 A melancholy thought hath made me grieve
 For this our age, and humbled me in mind,
 That it should pass away, and leave
 No monuments behind.

Not for themselves alone
 Our fathers lived; nor with a niggard hand
 Raised they the fabrics of enduring stone,
 Which yet adorn the land:
 Their piles, memorials of the mighty dead,
 Survive them still, majestic in decay;
 But ours are like ourselves, I said,
 The creatures of a day.

(Southey, *Stanzas*).

—thus I entertain
 The antiquarian humour, and am pleased
 To skim along the surfaces of things,
 Beguiling harmlessly the listless hours.
 But if the spirit be oppressed by sense
 Of instability, revolt, decay,
 And change, and emptiness, these freaks of Nature
 And her blind helper Chance, do *then* suffice
 To quicken, and to aggravate—to feed
 Pity and scorn, and melancholy pride,
 Not less than that huge Pile (from some abyss
 Of mortal power unquestionably sprung)
 Whose hoary diadem or pendent rocks
 Confines the shrill-voiced whirlwind, round and round
 Eddying within its vast circumference,
 On Sarum's naked plain—than pyramid
 Of Egypt . . .

(*The Excursion*, Book III).

tion; corroding change was an evidence that the present evils could not endure always. Shelley's *Ozymandias* expresses to perfection this spirit.

Wide-spread discontent with the present and regret for the passing of a long established social order played its part in stimulating the passion for the remote; the "good old times" were seen through a delightful haze of romance.¹⁰⁸ There were three elements at least of the population to which the vanishing past would especially appeal: The cavalier, the labor, and the conservative. (1) The cavalier element was wedded to traditions of class and family glory, to ideals of chivalry and gallantry which the new order was overturning or threatening. Class pride naturally throws itself back upon precedent, looks back upon a historical or legendary past for the maintenance of its position.¹⁰⁹ (2) As we have seen, the labor element was dissatisfied, and was seeking to re-establish medieval trade conditions.¹¹⁰ During the Romantic Revolt the leaders of the radical revolt—the sentimental philosophers and the utopian socialists—drew many of their ideals, in accordance with which they sought to re-establish society, from the past—particularly the legendary past; for the abstractness of their theorizing required little more than a hazy notion of the course of history, and legend and myth served as well as historical fact for illus-

¹⁰⁸ "It is melancholy to think with how much more fondness and pride the writers of those days contemplated whatever was belonging to *Old England*. People now in praising any scene or event snarl all the while, and attack their neighbors for not praising. They feel a consciousness that the foundations of our greatness are impaired, and have occasioned a thousand little cracks and crevices to let in the cold air upon our comforts. Ah, Nassau and Oliver!—*Quis vobis tertius haeres?*" (Landor, vol. I, p. 15, Letter to Southey, 1811).

¹⁰⁹ The existence of such a class encourages general interest in historical study.

¹¹⁰ It is of interest to note in this connection that the labor movement today owes much of its inspiration to medievalism. The socialist is fond of pointing to the fact that apparently in general the condition of the common people under medieval communism was much more comfortable, stable, and, among the higher artisans, much more conducive to the cultivation of the higher faculties—imagination and taste—than the present condition, with its mechanical processes and its highly developed division of labor. Here, clearly, the radicalism of today is directly connected with romanticism.

trative purposes. (3) And, in addition, the very excesses to which radicalism went in seeking to break down the established social system, occasioned an equally passionate clinging to traditions and ideals of the past on the part of conservatives of all social classes.

The interest in the past thus stimulated in various ways into a passion found much to gratify it. Antiquarians had been busy gathering memorials of bygone times. Archaeology received much attention during the period under discussion. Herculaneum was discovered in 1709; excavations upon its site were commenced in 1738; and the Pompeiian researches from 1755 onward gave great impetus to historical and esthetic study.¹¹¹ Modern philology under the leadership of Wolf¹¹² had added impetus to historical research and exploration by its successes in showing the development and significance of classical art, and the relations of the life of classical antiquity to modern life. Says Bosanquet:

From 1751 onwards the activity of Englishmen was directed to making known the monuments of Greece proper; and the labours and publications of many explorers between that date and the early years of the present century no doubt marked and swelled the rising tide of interest which made it possible for Lord Elgin to conceive and carry out (in 1812) the idea of securing the Parthenon marbles.¹¹³

Is it cause for wonder that the poets and romancers seized upon this mass of historical material for the purpose of satisfying the desires of an age dissatisfied with its present and cherishing traditions of its past? Was it any wonder that the romanticists guided by accurate knowledge of Greek life and spirit as well as by emotional insight and sincerer sentiment should refine the pseudo-classicism of their predecessors into a romantic-classicism, such as that of Keats and Landor? Pseudo-classicism in attempting to regain classicism had departed from it; romanticism succeeded in regaining some elements of classicism and

¹¹¹ Bosanquet, p. 192.

¹¹² *Ibid.*, p. 190.

¹¹³ *Ibid.*, p. 193.

mingled its own elements with them. How far a cry it is from Homer's naive simplicity in Book VI of the *Odyssey* (wherein it is represented that Nausicaa goes washing) to Pope's gaudy and stilted translation of the same:

Now mounting the gay seat, the silken reins
Shine in her hand: along the sounding plains
Swift fly the mules: nor rode the nymph alone;
Around, a bevy of bright damsels shone.¹¹⁴

Again, how far a cry from this to Landor's *The Hamadryad*:

HAMADRYAD.

Lovest thou well thy father's house?

RHAICOS.

Indeed

I love it, well I love it, yet would leave
For thine, whate'er it be, my father's house,
With all the marks upon the door, that show
My growth at every birth-day since the third,
And all the charms, o'erpowering evil eyes,
My mother nail'd for me against my bed,
And the Cydonian bow (which thou shalt see)—
Won in my race last spring from Eutychos.¹¹⁵

Through Landor and Keats—to say nothing of later romanticists—English literature gains something of the noble simplicity of the Greeks—a simplicity suffused, however, with the warmth of romantic passion.

It is not at all remarkable that in such an age the revival of ballad literature (through the efforts of Percy, Ritson, and others), with all its historical, medieval, primitive associations, met with general favor; that Teutonic and Celtic myth and legend should appear in the songs of Collins and Gray, and their successors in romanticism all the way down to the master of such myth and legends, Morris; that the far-off lands of Alladin should be sought for new mines of sensational theme (by Moore and Southey, for instance); and that even such sham medievalism as is to be found in the *Otranto* should create a furor. Medievalism, originating apparently as an amusement solely,

¹¹⁴ Chalmers, vol. XIX, p. 193.

¹¹⁵ Landor, vol. VII, p. 424.

became a serious occupation because it found the proper *milieu* prepared for it. Had conditions not been ripe for it, Walpole's work would not have made so great an impression. It is with works of literature as with other things asking for public consideration or favor—they have their “psychological moments.” In itself *Otranto* has little merit, but as coming at the proper time definitely to inaugurate a movement it is of great importance in the history of literature; yet one is not unwarranted in saying that, the times being what they were, if Walpole's work had not inaugurated the movement, nevertheless the movement would have been inaugurated.

To the rise of interest in the remote, and particularly to the rise of interest in the medieval, we can attribute much of the interest in nature; and, again, from the interest in nature came much of the interest in the medieval. The relation is reciprocal. Ruins by their affinity with wild unspoiled nature came to be regarded almost as natural objects; wild nature by its associations with the relics of the past provoked affection from the sentimental dweller upon the past.¹¹⁶

Besides furnishing new materials for artistic manipulation, the interest in the remote worked powerfully upon the form of art. The romanticist in his strain after the novel, the quaint, the exotic, would not fail to secure these effects of surprise by varying his art form. The quaintness or picturesqueness of subject-matter demanded a quaint or picturesque setting. If, as in Coleridge's *Christabel*, the form supposed to be a new invention proved to be really nothing new, yet since it was not familiar to the reading public of the day, it served its purpose—to give an impression of strangeness.

¹¹⁶ The ivy shuns the city wall,
Where busy-clamorous crowds intrude,
And climbs the desolated hall
In silent solitude;
The time-worn arch, the fallen dome,
Are roots for its eternal home.

(John Clare, *To John Milton*, in Miles' *Poets and Poetry of the Century*).

SUPPLEMENTARY REMARKS

Romanticism did not end with the end of the Revolt, and has not ended; doubtless it never will end. But it can never again be what it was, for the exact conditions which made it or permitted it to be what it was can never return again. The industrial revolution has long since been completed, or at least industrialism has become the established order, to which all classes of society have become fairly well adapted; the consciousness that the present order is a *new* order has almost ceased to exist. To the fervor and anticipation of youth mingled with the retrospection and regret of old age has succeeded the cool or cynical or melancholy sanity and prose of middle age. The fact that the present industrial regime has become comparatively fixed, but that the class struggle still goes on, has had a profound effect upon literature.

It is a commonplace that the most conspicuous writers of the Romantic Revolt are poets. Compared with them the prose writers of that period take second, if not third rank. But with the death of Byron, which we may accept as the culminating point of the Revolt in all its phases, the sovereignty in the field of letters begins to pass away from the poets. To be sure, Victorian literature has its great poets—two of them master poets; but poetry no longer is inspired to so great an extent by humanitarian themes; it is occupied rather with special problems of the individual human soul, with little reference to those great social problems affecting the whole of humanity. On its formal side romantic poetry was brought practically to perfection by Tennyson, but in him the passion of his predecessors in romanticism rarely shows. The Revolt had failed either of re-establishing the ideals of the past or of realizing its dreams of the future. Yet the Revolt in so far as it represented the middle class, had not failed. Apparently as a result, the middle class triumphs in the prose, and individualism, the middle-class social philosophy,

triumphs in the poetry. The greater novelists of the early Victorian period, Dickens, Thackeray, Eliot, however humanitarian in their tendencies, were representative of the middle class, were inspired in the main by middle-class ideals, and depicted by preference middle-class society. In the realm of poetry comparatively minor poets—Elliott, Mrs. Browning, Hood, and Morris, for instance—sing the woes of the poor and the aspirations of the proletariat. But with the advent of Carlyle distinctively social themes surge to the front once more, and Sartor Resartus is prophetic of the channels along which the main current of thought is to move for a generation or two. In Carlyle's grumbling once more the storm of indignation of artist and laborer against the brutality and ugliness of the social organization and social trappings makes itself heard. The impassioned literary prose essay with its invective against industrialism in one form or another marks a continuance of the old radical spirit, a spirit no longer contaminated with abstract aloofness, though often obsessed by impractical schemes of reform, or oppressed by a sense of inability to do more than suggest means of alleviation. Radicalism has now an intimate, a sympathetic, and a stern grasp of the facts; but its expedients are still the expedients of sentimentalists. Chartism expected equal suffrage to prove the panacea of poverty; Christian Socialists advocated voluntary abandonment of competition; Carlyle told men to select their heroes and yield themselves to the guidance of those heroes.

To recapitulate, the spirit of radicalism, beginning in the revolt in impassioned poetry (in *Prometheus Unbound*, for instance), sank into impassioned prose (in the great Victorian essayists, Carlyle, Ruskin, Arnold); and, we may add, from thence emerged in scientific or semi-scientific prose (e. g., Marx's *Capital*) that makes little or no pretension to be belles lettres.

Now let us notice the courses of the other movements which we have been considering. Humanitarianism, we note, is marching triumphantly on, becoming, however—so it appears to me—both more socialistic and scientific in its nature. Emphasis is

increasingly placed upon the social effects of poverty, crime, overwork, and unsanitary living, and the causes and cures for social evils are being sought scientifically.

Sentimentalism is still with us, and serves to lead humanitarians into new or little trodden paths. It is in large measure accountable for our game laws, even our forest preservation, for vegetarian cults, and societies for prevention of cruelty. Sentimentalism of nowadays is chiefly to be distinguished from humanitarianism in the reasons which it advances, or which underlie its activity; it is distinguished from the sentimentalism of the eighteenth century by being in general more sincere, more seldom professed solely for the sake of diversion, and by issuing in outward practical activity.

Religious radicalism has come to the fore again in various revivals tending to the democratization of religion, particularly in the establishment of the Salvation Army and kindred organizations by which an attempt is made to inspire the lower levels of society—to which the longer established and aristocratic church organizations pay little heed—with religious enthusiasm, and to uplift them by practical humanitarian activity.

Individualism is still triumphant, for the industrial conditions and the dominating class still demand its triumph; but it is not triumphant in the way its early advocates expected. The dreamers of the Revolt thought that through securing individual freedom, all could be secured. The individualism they contemplated was that of an anarchical community in which each would co-operate for the good of all. But the application of this doctrine of individual freedom did not bring the desired result. A few it made comparatively free, but it left the remainder more or less under control of the few and at their mercy. The failure to realize its aspirations killed the Revolt, as a revolt, although it did not kill romanticism. But the wild apocalyptic flights of romanticism were over. The prophecies of Shelley and Godwin were no longer believed. Political idealism had failed. Romantic poetry could no longer draw sustenance from dreams of a near approaching millennium. The excessive individualism developed

during the period of revolt tried to ignore the stern limitations upon man of conditions within his own and external nature. But ignoring the hard facts of life did not in the end make the facts the less hard. The new industrial regime went on establishing itself. Utopian individualism finally fell back exhausted from the impossible task of storming the breastwork of evil, and lay down in the ditch of despair. Upon a period of optimism and belief in the freedom of man's will succeeded a period of pessimism and fatalism.

Naturalism during the days of the revolt made great advance in appreciation of external nature, and some advance in appreciation of nature in man and man in nature. Eighteenth century pastoralism was neither romantic nor "real." It was merely artificial. Compared with it the country types and country life portrayed by the romanticists were far more real. But it remained for a later age, an age of disillusionment, with its realism in revolt against the abstractness of romanticism, its organized proletariat acquiring a dignified place in the public consciousness, to make a far greater advance, not only in the portrayal of country life and types, but in the delineation of the types and life of those "barricadoed evermore" within the walls of cities. Because of their painstaking exactness, however, and their eternally scientific attitude the realists have the faculty for perceiving "natural magic" or of expressing it little developed; in appreciation of external nature we apparently fall far behind the great romanticists.

As for the passion for the remote, it persisted after the close of the Revolt, and still persists, in spite of the fact that about all phases of the remote have been pretty thoroughly worked. It had various manifestations: as in the Pre-Raphaelite Movement, in art; as the Oxford Movement, in religion, with its dislike for cold reason and the "garish day;" and has influenced strongly various writers—notably Tennyson and Morris. Yet at the same time it became, except in so far as it contributed to Socialism, detached from practical life.

The romanticism of the Revolt—and here I am using the term

romanticism in a broad sense to cover all that is especially distinctive in the revolt as a whole—nourished within it the germs of its own decay. By its worship of the past, by its delight in legendary lore, it cultivated, as we have seen, an interest in history; and this interest, together with the growing scientific spirit and the free-thinking in religious matters, which the tremendous industrial upheaval stimulated excessively, brought about the death of political idealism and the birth of so-called scientific Socialism, which purports to be based upon science and the facts of history, unbiased by religious sentiment. Again, science, which the romanticist took to his heart as the enlightener and savior of mankind, shattered the romantic conception of nature. We have seen that with the romanticists the “Return to Nature” did not mean simply turning to external nature for esthetic enjoyment, but it meant a turning to instinct, to primary impulses of man’s nature—as it was thought that in those realms nature was not hostile to man, but in the highest degree friendly. This return to nature it was that was to be made through reason—which was correspondingly exalted. But this very reason, in science, whose import was not yet fully perceived, was destined to overthrow the very trust reposed in the beneficence of natural laws and impulses. Scientific reason said that nature was not pantheistic, cared nothing for man; that man was not ultimately perfectible, that he was not a fallen god but a brute fighting for his existence and making what progress adverse natural and artificial conditions permit; that romantic ideals were folly, and the types in which romanticists embodied those ideals “unreal.” So science ushered in still more widely spread agnostic, atheistic, and materialistic pessimism; into political radicalism, scientific Socialism; into literature, realism.

The difference between the spirits of romanticism and utopian Socialism on the one hand and realism and scientific Socialism on the other is in part the difference between subjective idealism and determinism, between that philosophy which postulates freedom of the will and that (the philosophy of science) which

asserts the inevitableness of cause and effect. Romanticism, as embracing utopian Socialism, was fond of the altruistic assumption that man is capable of infinite improvement or ultimate perfection through appeal to a hypothetical universal altruistic instinct or impulse in his nature; realism, as carrying the postulate of science, may be altruistic or not; but if it is, it asserts that the condition of progress is selfish struggle for existence, that the greatest possibility of happiness for the individual and for society rests in the egoistic instinct properly appealed to. Altruism is reached through individualism in extreme form, through the self-interest at the basis of socialization. Selfishness, not unselfishness, is the basis and the bond of civilization. Man associates with his fellows not for their good, but for his own. Through a combination of the selfish struggle for possession and the voluntary association for the purpose of securing possession, the present social organization will at length break down, and a more equable distribution of property will result. This is, as I understand it, the fundamental doctrine of scientific Socialism, a Socialism which is the utopian Socialism of the romanticist transformed in the age of disillusionment, science, Philistinism which succeeded upon an age of enthusiasm and eager expectancy inspired by the conquest of man over nature.

BIBLIOGRAPHIES

SECTION I

A. Works cited:

CESTRE, CHARLES.

La Révolution française et les poètes anglais. Paris, 1906.

ENGELS, FREDERICK.

Socialism, Utopian and Scientific (Trans. by E. Aveling). London, 1892.

GHENT, W. J.

Mass and Class. New York, 1904.

PEIXOTTO, J.

The French Revolution and Modern French Socialism. New York, 1901.

PHELPS, W. L.

The Beginnings of the English Romantic Movement. Boston, 1893.

ROGERS, H. J.

Congress of Arts and Sciences, Universal Exposition, St. Louis, 1904. 8 vols. Boston and New York, 1905-1906.

SANTAYANA, GEORGE.

Reason in Art. New York, 1905.

SMITH, GOLDWIN.

Cowper. New York, 1880.

B. Other works consulted:

BEERS, H. A.

A History of English Romanticism in the Eighteenth Century. London, 1906.

KIDD, BENJAMIN.

Social Evolution. New York and London, 1894.

LABRIOLA, ANTONIO.

Essais sur la conception matérialiste de l'histoire. Paris, 1902.

SECTION II

A. Works cited:

COLERIDGE, S. T.

Complete Works. 7 vols. New York, 1884.

HAMMOND, J. L., and BARBARA.

The Village Labourer. London, 1911.

HUTCHINS and HARRISON.

A History of Factory Legislation. Westminster, 1907.

LECKY, W. E. H.

A History of England in the Eighteenth Century. 8 vols. New York, 1878-1890.

MALTHUS, T. R.

An Essay on the Principle of Population. Ed. 7, London, 1872.

MARX, KARL.

Capital (Trans. by Moore and Aveling). New York, 1889.

ROBERTSON, C. GRANT.

England under the Hanoverians. London, 1911.

SLATER, GILBERT.

The English Peasantry and the Enclosure of the Common Fields.
London, 1907.

SMITH, ADAM.

An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations.
3 vols. Philadelphia, 1789.

TRAILL, H. D.

Social England. 6 vols. New York and London, 1894-1897.

WEBB, SIDNEY AND BEATRICE.

The History of Trade Unionism. London, 1902.

YOUNG, ARTHUR.

A General View of the Agriculture of the County of Suffolk. London, 1797.

B. Other works consulted:

BONAR, JAMES.

Malthus and His Work. London, 1885.

COBBETT, WILLIAM.

Two-Penny Trash. London, 1831-1832.

GRAHAM, W.

Socialism New and Old. London, 1891.

HASBACH, W.

A History of the English Agricultural Labourer (Trans. by Ruth Kenyon). London, 1908.

HUNT AND POOLE.

The Political History of England. 12 vols. London, 1905-1910.

JONES, LLOYD.

The Life, Times, and Labours of Robert Owen. 2 vols in 1. London, 1890.

LEVY, HERMANN.

Large and Small Holdings (Trans. by Ruth Kenyon). Cambridge, 1911.

MACKAY, T.

The English Poor. London, 1889.

MORRIS AND BAX.

Socialism. London, 1896.

PODMORE, FRANK.

Robert Owen. 2 vols. London, 1906.

SOMBART, WERNER.

Socialism and the Social Movement in the Nineteenth Century.
New York and London, 1898.

VILLIERS, BROUGHAM.

The Socialist Movement in England. London, 1908.

WEBB, SIDNEY AND BEATRICE.

Industrial Democracy. London, 1902.

YOUNG, ARTHUR.

A General View of the Agriculture of the County of Norfolk. London, 1813.

SECTION III

A. Works cited:

BEATTIE, JAMES.

Poetical Works. Boston, 1866.

BERENS, L. H.

The Digger Movement in the Days of the Commonwealth. London, 1906.

BLAKE, WILLIAM.

Poetical Works. London, 1875.

BOSANQUET, BERNARD.

A History of Aesthetic. London, 1904.

BRANDES, GEORGE.

Main Currents in Nineteenth Century Literature. 6 vols. London, 1901-1905.

BURNS, ROBERT.

Works, W. S. Douglas, Ed. 6 vols. Edinburgh, 1895.

BYRON, LORD.

Works. 13 vols. London, 1901-1904.

CHALMERS, A.

Works of the English Poets. 21 vols. London, 1810.

CHATTERTON, THOMAS.

Poetical Works. 2 vols. London, 1891.

COLERIDGE, S. T.

See *ante*, IIA.

COLLINS, WILLIAM.

Poems. Boston, 1898.

COWPER, WILLIAM.

Poetical Works. New York, 1869.

CRABBE, GEORGE.

Poems. 3 vols. Cambridge, 1905-1907.

GOLDSMITH, OLIVER.

Miscellaneous Works. Edinburgh, 1867.

GRAY, THOMAS.

Works. 4 vols. London, 1884.

GREEN, J. R.

History of the English People. 4 vols. London, 1878-1880.

HAMMOND, J. L., AND BARBARA.

See *ante*, IIA.

HAZLITT, WILLIAM.

Collected Works. 12 vols. London and New York, 1902-1904.

KEATS, JOHN.

Letters. London and New York, 1891.

LANDOR, W. S.

Works and Life. 8 vols. London, 1874-1876.

LE BON, GUSTAVE.

The Psychology of Socialism. New York, 1899.

LECKY, W. E. H.

See *ante*, IIA.

LE ROSSIGNOL, J. E.

Orthodox Socialism. New York, 1907.

MARX, KARL.

See *ante*, IIA.

MILES, A. H.

The Poets and the Poetry of the Century. 10 vols. London, 1891-1897.

MILLAR, J. H.

The Mid-Eighteenth Century. Edinburgh and London, 1902.

PATTEN, S. N.

The Development of English Thought. New York and London, 1899.

PENNELL, E. R.

Life of Mary Wollstonecraft. Boston, 1884.

PHELPS, W. L.

See *ante*, IA.

RAUSCHENBUSCH-CLOUGH, E.

A Study of Mary Wollstonecraft. London, 1898.

ROBERTSON, C. GRANT.

See *ante*, IIA.

RUGGLES, THO.

The History of the Poor. 2 vols. London, 1793-1794.

SCHÄFFLE, A.

The Quintessence of Socialism. London, 1890.

SCUDDER, VIDA D.

Social Ideals in English Letters. Boston and New York, 1898.

SHELLEY, P. B.

Poetical Works. 4 vols. London, 1882.

Prose Works. 4 vols. London, 1880.

SOUTHEY, ROBERT.

Life of Wesley; and the Rise and Progress of Methodism. 2 vols. in 1. New York, 1820.

Poetical Works. 10 vols. Boston, 1864.

STEPHEN, LESLIE.

The English Utilitarians. 3 vols. London, 1900.

TRAILL, H. D.

See *ante*, IIA.

TRELAWNY, E. J.

Recollections of the Last Days of Shelley and Byron. London, 1906.

WALPOLE, HORACE.

The Letters of. 16 vols. Oxford, 1903-1905.

WORDSWORTH, WILLIAM.

Poetical Works. 7 vols. London, 1892-1893.

B. Other works consulted:

CAINE, HALL.

Life of S. T. Coleridge. London, 1887.

COURTHOPE, W. J.

A History of English Poetry. 6 vols. New York and London, 1895-1910.

DOWDEN, EDWARD.

The French Revolution and English Literature. New York, 1897.

GODWIN, WILLIAM.

Enquiry Concerning Political Justice. 2 vols. London, 1796.

HERFORD, C. H.

The Age of Wordsworth. London, 1901.

HUNT, LEIGH.

Autobiography. London, 1885.

HUTTON, R. H.

Sir Walter Scott. New York, 1878.

JOHNSON, J.

Private Correspondence of William Cowper, Esq. Boston, 1824.

JONES, LLOYD.

See *ante*, IIb.

KIRKUP, THOMAS.

A History of Socialism. London, 1900.

LOCKHART, J. G.

Memoirs of the Life of Sir Walter Scott. 9 vols. in 3. Boston, 1861-1862.

MERZ, J. T.

A History of European Thought in the Nineteenth Century. 3 vols. Edinburgh, 1896-1912.

MINTO, WILLIAM.

The Literature of the Georgian Era. New York, 1895.

MITTON, G. E.

Jane Austen and Her Times. London, 1905.

MORRIS AND BAX.

See *ante*, IIb.

NOYES, A.

William Morris. London, 1908.

OLIPHANT, Mrs.

The Literary History of England in the Nineteenth Century. 3 vols. London, 1889.

PERRY, T. S.

English Literature in the Eighteenth Century. New York, 1883.

PODMORE, FRANK.

See *ante*, IIB.

RAMSAY, ALLEN.

Poems. 2 vols. London, 1800.

SEELEY, L. B.

Horace Walpole and His World. London, 1884.

SHAIRP, PRINCIPAL.

Robert Burns. New York, 1879.

SMEATON, OLIPHANT.

Allan Ramsay (Famous Scots Series. New York, 1896).

SOMBART, WERNER.

See *ante*, IIB.

STEPHEN, LESLIE.

A History of English Thought in the Eighteenth Century. 2 vols.
London, 1902.

English Literature and Society in the Eighteenth Century. Lon-
don, 1904.

VAUGHAN, C. E.

The Romantic Revolt. New York, 1907.

WARTON, THOMAS.

Poetical Works. 2 vols. Oxford, 1802.

WINCHESTER, C. T.

The Life of John Wesley. New York, 1906.

WORDSWORTH, WILLIAM.

Prose Works. 3 vols. London, 1876.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS—(Continued)

5.	The Priests of Asklepios, a New Method of Dating Athenian Archons, by William Scott Ferguson. Pp. 131-173. April 14, 1906 (reprinted September, 1907)	.50
6.	Horace's Alcaic Strophe, by Leon Josiah Richardson. Pp. 175-201. March, 1907	.25
7.	Some Phases of the Relation of Thought to Verse in Plautus, by Henry Washington Prescott. Pp. 205-262. June, 1907 Index, pp. 263-270.	.50
Vol. 2.		
1.	Some Textual Criticisms on the Eighth Book of the De Vita Caesarum of Suetonius, by William Hardy Alexander. Pp. 1-33. November, 1908	.30
2.	Cicero's Knowledge of Lucretius's Poem, by William A. Merrill. Pp. 35-42. September, 1909	.10
3.	The Conspiracy at Rome in 66-65 B. C., by H. C. Nutting. January, 1910	.10
4.	On the Contracted Genitive in I in Latin, by William A. Merrill. Pp. 57-79. February, 1910	.25
5.	Epaphos and the Egyptian Apis, by Ivan M. Linforth. Pp. 81-92. August, 1910	.10
6.	Studies in the Text of Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 93-149. June, 1911	.50
7.	The Separation of the Attributive Adjective from its Substantive in Plautus, by Winthrop L. Keep. Pp. 151-164. June, 1911	.15
8.	The Oapiois of Theocritus, by Edward B. Olapp. Pp. 165-171. October, 1911	.15
9.	Notes on the Text of the Corpus Tibullianum, by Monroe E. Deutsch. Pp. 173-226. June, 1912	.50
10.	The Archetype of Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 227-235. November, 1913	.10
11.	Corruption in the Manuscripts of Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 237-253. August, 1914	.15
12.	Proposed Emendations of Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 255-256. December, 1914	.05

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS
IN
MODERN PHILOLOGY

Vol. 3, No. 4, pp. 361-510

November 24, 1916

LAYAMON'S BRUT: A COMPARATIVE
STUDY IN NARRATIVE ART

BY

FRANCES LYTTLE GILLESPIE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
BERKELEY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS.

Note.—The University of California Publications are offered in exchange for the publications of learned societies and institutions, universities, and libraries. Complete lists of all the publications of the University will be sent upon request. For sample copies, lists of publications or other information, address the **MANAGER OF THE UNIVERSITY PRESS, BERKELEY, CALIFORNIA, U. S. A.** All matter sent in exchange should be addressed to **THE EXCHANGE DEPARTMENT, UNIVERSITY LIBRARY, BERKELEY, CALIFORNIA, U. S. A.**

Cited as Univ. Calif. Publ. Class. Philol.

MODERN PHILOLOGY.—Charles M. Gayley, Hugo K. Schilling and Rudolph Schevill, Editors. Price per volume, \$3.50.

- | | | |
|----------------|--|--------|
| Vol. 1. | 1. Der Junge Goethe und das Publikum, von W. R. R. Pinger. Pp. 1-67. May, 1909 | \$0.50 |
| | 2. Studies in the Marvellous, by Benjamin P. Kurtz. Pp. 69-244. March, 1910 | 2.00 |
| | 3. Introduction to the Philosophy of Art, by Arthur Weiss. Pp. 245-302. January, 1910 | .50 |
| | 4. The Old English Christian Epic; a Study in the Plot-technique of the <i>Juliana</i> , the <i>Elene</i> , the <i>Andreas</i> , and the <i>Christ</i> , in Comparison with the <i>Beowulf</i> and with the Latin Literature of the Middle Ages, by George Arnold Smithson. Pp. 303-400. September, 1910 | 1.00 |
| Vol. 2. | 1. Wilhelm Busch als Dichter, Künstler, Psychologe, und Philosoph, von Fritz Winther. Pp. 1-79. September, 1910 | .75 |
| | 2. The Critics of Edmund Spenser, by Herbert E. Cory. Pp. 81-182. June, 1911 | 1.00 |
| | 3. Some Forms of the Riddle Question and the Exercise of the Wits in Popular Fiction and Formal Literature, by Rudolph Schevill. Pp. 183-237. November, 1911 | .50 |
| | 4. Histrionics in the Dramas of Franz Grillparzer, by Elizabeth A. Herrmann. Pp. 239-309. June, 1912 | .75 |
| | 5. Spenser, the School of the Fletchers, and Milton, by Herbert E. Cory. Pp. 311-373. June, 1912 | .75 |
| Vol. 3. | 1. Rousseaus Einfluss auf Klinger, von Friedrich A. Wyneken. Pp. 1-85. September, 1912 | 1.00 |
| | 2. Das Gerettete Venedig, Eine vergleichende Studie, von Fritz Winther. Pp. 87-246. February, 1914 | 1.50 |
| | 3. A Neglected Aspect of the English Romantic Revolt, by G. F. Richardson. Pp. 247-360. May, 1915 | 1.00 |
| | 4. Layamon's Brut: A Comparative Study in Narrative Art, by Frances Lytle Gillespy. Pp. 361-510. November, 1916 | 1.50 |
| Vol. 4. | 1. Ovid and the Renaissance in Spain, by Rudolph Schevill. Pp. 1-268. November, 1913 | 2.50 |
| | 2. Notes sur le Voyage de Chateaubriand en Amérique (Juillet-Décembre, 1791), par Gilbert Chinard. Pp. 269-349. November, 1915 | .80 |
| | 3. Du Transcendantalisme considéré dans sa Définition et dans ses Origines Françaises, par William Girard. Pp. 351-498. October, 1916 | 1.50 |

CLASSICAL PHILOLOGY.—Edward B. Clapp, William A. Merrill, Herbert C. Nutting, Editors. Price per volume \$2.50.

- | | | |
|----------------|--|--------|
| Vol. 1. | 1. Hiatus in Greek Melic Poetry, by Edward Bull Clapp. Pp. 1-34. June, 1904 | \$0.50 |
| | 2. Studies in the Si-Clause. I. Concessive Si-Clauses in Plautus. II. Subjunctive Protasis and Indicative Apodosis in Plautus. By Herbert C. Nutting. Pp. 35-94. January, 1905 | .60 |
| | 3. The Whence and Whither of the Modern Science of Language, by Benj. Ide Wheeler. Pp. 95-109. May, 1905 | .25 |
| | 4. On the Relation of Horace to Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 111-129. October, 1905 | .25 |
| | 5. The Priests of Asklepios, a New Method of Dating Athenian Archons, by William Scott Ferguson. Pp. 131-173. April 14, 1906 (reprinted September, 1907) | .50 |
| | 6. Horace's Alcaic Strophe, by Leon Josiah Richardson. Pp. 175-201. March, 1907 | .25 |
| | 7. Some Phases of the Relation of Thought to Verse in Plautus, by Henry Washington Prescott. Pp. 205-262. June, 1907 | .50 |
| | Index, pp. 263-270. | |

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS
IN
MODERN PHILOLOGY

Vol. 3, No. 4, pp. 361-510

November 24, 1916

LAYAMON'S BRUT: A COMPARATIVE
STUDY IN NARRATIVE ART

BY
FRANCES LYTLÉ GILLESPIE

CONTENTS

	PAGE
Preface	362
Chapter I. Critical Opinion	364
Chapter II. The Historic Conception	374
Chapter III. The Narrative Art of Layamon's <i>Brut</i> and a Comparison with Wace's <i>Brut</i>	378
I. Time-Setting	378
II. Place-Setting	380
(A) The Sea	389
III. Social Setting	396
(A) Conflict	411
IV. Character	420
(A) The Character of Arthur	426
V. Mental States	440
VI. Plot	450
(A) The Dramatic Method	459
VII. The Author's Attitude	467
(A) Patriotism	472
(B) Religion	477
(C) The Romantic Elements	480
1. Love	481
2. Adventure and Mystery	483
Chapter IV. The Lines of Influence	492
I. The Relations to Wace—The Old French Element	492
II. The Germanic Element	498
Chapter V. Conclusion	507

PREFACE

The primary purpose of the following discussion is to present an analysis of the narrative art of Layamon as it is revealed in the *Brut*. To attain this end an independent study of the work itself was first made, without reference to origins or influence; an equally independent study of Wace's *Brut* followed, and finally a comparison was drawn between the two works. It was partly in a spirit of fairness to the French writer that wholly independent studies were made of the two works instead of the more obvious line-by-line comparison. When the narratives are placed side by side, the temptation merely to note additions which reveal the excellence of the English writer is great, and one is likely to forget that Wace may present matter of the same nature and of equal merit in another part of his poem. The examination of Layamon's technique was made, therefore, entirely without reference to whether a passage had any equivalent in Wace or not. This independent method of examination makes all the more significant the fact that when the comparison with the work of the French writer was made it was found that a large number of the passages that had been cited as indicative of excellence in method and richness of material in Layamon's work could be labeled "no equivalent in Wace."

The studies of the two narratives, then, were entirely separate but in putting the discussion into its final form the independent analyses and the comparison were compressed into a single section in the interests of brevity and clearness.

The method and scope of the comparison, as well as the careful examination of the narrative features of the English *Brut* are, I think, original. In the analysis certain new features are brought out that throw light on the subject of Old English versus Old French influence. Certain new suggestions are also made concerning the question of origins, though source determination is not a specific purpose of the study.

For help in the work grateful acknowledgments are due to the obliging staff of the Library of the University of California and to many members of the faculty. Professor Faucheux of the French Department proved himself of unfailing kindness in assistance and suggestions in the Old French field. Professor Wells introduced me to the study of English in college and has shown himself always an inspiring guide. It is difficult to express one's appreciation for the gracious and friendly attitude of the head of the English Department, Professor Charles Mills Gayley. Those who have studied under him know how valuable association with him is. Thanks are due most of all to Professor Walter Morris Hart, at whose suggestion the work was commenced and without whose constant aid and encouragement it could never have been completed.

CHAPTER I

CRITICAL OPINION

Critical opinion has virtually nothing to offer that bears directly on the most important part of the present discussion, which is to be a study of the narrative art of Layamon as it is revealed in the *Brut*.¹ Acknowledgment here, as elsewhere, must be made to Sir Frederick Madden, the editor, whose remarks are constantly suggestive and helpful, although he is looking at the poem from other points of view than that of its narrative features. Neither he nor any later critic has presented any analysis of the elements of technique as they appear in the *Brut*.

The idea of comparison with Wace's *Brut*² is not new, but the purpose and scope of the comparison which forms the second part of this discussion are different from anything that has been attempted before. The tendency has been to start from Wace as a source and to emphasize only the additions made by the English writer (and even such comparisons have been restricted for the most part to a very narrow field).³ For my reversal of the usual order I offer no apology. To work from the less to the greater,

¹ The only edition of Layamon's *Brut* is that of Madden, 3 vols., 1847. The edition presents two texts, of which the earlier (text A) has been used throughout, except in a few cases where the reading of the later text seemed significant. Such citations have been marked text B.

² The only edition is that of Le Roux de Lincy, 2 vols., Rouen, 1836-1838. In a very few cases manuscript readings have been given, where the meaning was made clearer by the change.

³ Such comparisons are the articles by H. Krautwald, *Layamon's Brut verglichen mit Wace's Roman de Brut in Bezug auf die Darstellung der Culturverhältnisse* (Breslau, 1887) which deals with matters of eating and drinking; and that by Regel, "Spruch und Bild," *Anglia* I, 197 ff. The difference in method and scope is such as to make these articles of no use for the present discussion. A work which is both interesting and accurate is that of Robert H. Fletcher on "The Arthurian Material in the Chronicles," *Harvard Studies in Philology*, X. To him I should be glad to make fuller acknowledgment of indebtedness, were it not for the fact that our methods and purposes are so widely different that it has been impossible to use his results. Moreover my own work was virtually completed before I consulted his. To him, then, I owe added confidence rather than special help, for it has been gratifying to find that in the few cases where our purposes were the same, our results also tallied.

from the earlier to the later, may seem the more logical method. But my primary interest is with the narrative technique of the English writer. If the discussion were to be on the *Canterbury Tales* one would not subtract all the elements that might be derived from every possible and impossible source, and then judge the author's skill by the mangled remains, and there is no reason why Layamon's technique should be so estimated. For this reason I have emphasized the features of the English *Brut* as it stands, and have introduced the comparison with Wace's work chiefly for the purpose of throwing Layamon's methods into higher relief. It has been my endeavor, nevertheless, to present the narrative merits of the French writer, even when they have no direct bearing on the discussion of the English work.

For the discussion of lines of influence certain suggestions have been made. Madden, in his Introduction, notes a few Anglo-Saxon traits:

It is a remarkable circumstance that we find preserved in many passages of Layamon's poem the spirit and style of the earlier Anglo-Saxon writers. No one can read his description of battles and scenes of strife without being reminded of the Ode on Æthelstan's victory at Brunanburh. The ancient mythological genders of the sun and moon are still unchanged; the memory of the *witena-gemot* has not yet become extinct, and the neigh of the *hængest* still seems to resound in our ears. Very many phrases are purely Anglo-Saxon, and with slight change might have been used in Cædmon or Ælfric.⁴

In a note on the same page he adds:

. . . But few similes occur in Anglo-Saxon poetry. In Layamon also they are not numerous, and chiefly borrowed from field-sports or natural objects, such as the wild-boar, wild-crane, the fox, the goat, hail, etc. The lion is frequently alluded to, as also in Wace. Another feature worth notice consists in the numerous synonyms applied (as in A.-Saxon) to a man or warrior; and also the number of terms used to express motion.⁵

Little has been added by later critics to this account.⁶ W. Lewis Jones, in the *Cambridge History*, remarks upon Layamon's resemblance to Old English poets in general terms. "Layamon,

⁴ L. *Brut*, vol. I, p. xxiii.

⁵ L. *Brut*, vol. I, p. xxiii, note 5.

⁶ When the later critics do not add anything to Madden's remarks, citations will not be made.

in manner and spirit," he writes, "is much nearer akin to the robust singers of the Old English period than to the courtly French poet."⁷ Ten Brink has a similar remark: "Of all English poets after the Conquest, none approached the Old English epos so closely as he."⁸

In addition to these general statements some definite traits have been noted. The *Cambridge History* speaks of his English temper in his fondness for maxims and proverbs.⁹ This fondness has frequently been mentioned before. Madden, in his notes on the lines

Ah he mot nede beien (1051)
þe mon þe ibunden bið,

remarks: "Similar sententious additions by Layamon constantly occur."¹⁰ But he does not, it will be noticed, refer to it as an English trait. Wuelcker mentions "die grosse Vorliebe für Sentenzen und Sprüchwörter welche schon die Angelsachsen besaßen."¹¹

To cite this liking for proverbial expressions as an exclusively English feature seems to me a mistake. It is equally characteristic of Old French. Indeed, proverbs and maxims are used with such frequency there that it seems hardly necessary to illustrate. Examples can be cited from every branch of Old French narrative poetry—from *fabliau*, *chanson de geste*, Breton romance, and so on.¹² In Wace's *Brut* itself proverbial expressions occur

⁷ *Cambridge History of English Literature*, ed. A. W. Ward and A. R. Waller. G. P. Putnam's Sons, New York and London, 1907-13. Vol. I, p. 294.

⁸ Ten Brink, *History of English Literature*, vol. I, p. 192.

⁹ *Cambridge History*, I, 263.

¹⁰ L. *Brut*, vol. III, p. 303.

¹¹ *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. Paul und Braune, Halle, 1874. Vol. III, p. 553.

¹² See, for example, such expressions in the *Yvain* of Chrétien, as

Li chevaus, qui ne va pas lant, (2146)
S'esforce, quant an l'esperone.

Even in the *Roland* there are several expressions that are virtually proverbs, as Olivier's

Kar vasselage par sens nen est folie; (1724)
Mielz valt mesure que ne fait estultie.

(See also v. 2524 and v. 3959). In the case of the *fabliaux* consult G. Loth, "Die Sprichwörter und Sentenzen der altfranzösischen *Fabliaux*" (Program, Greifenberg, Ostern, 1895). This large collection of material shows the fondness of the *fabliaux* for proverbs.

which are not adopted by Layamon, either because of some principle of selection or because they did not occur in the manuscript from which the English writer was working.¹³

This detail of style therefore can hardly be accepted as characteristically English. And the later writers add nothing to Madden as to other details of vocabulary or phrase. They agree with him in finding the "spirit and style" of the Old English writers, especially in battles and scenes of strife, and add the conflict with the elements to the conflict with man.¹⁴

Dr. Schofield and the *Cambridge History* add patriotism to the list of English characteristics. The latter says "Layamon wrote his *Brut* as a frankly patriotic English epic."¹⁵ Schofield writes that "Layamon was actuated chiefly, perhaps wholly, by patriotic impulses," and later explains apparent discrepancies (in speaking of Arthur's exultation in his victory over his enemies)¹⁷ by saying that Layamon's patriotism was patriotism of country rather than race. The assumption of a patriotic impulse¹⁸ is justifiable—Layamon's own proem suggests such a motive. Dr. Schofield's illustration is, however, unfortunate. Indeed any example would prove inadequate, for Layamon's patriotism is pervasive rather than episodic and consequently almost defies illustration. In the passages quoted by Dr. Schofield it is Layamon's sense of dramatic fitness as well as his patriotism that is responsible for his method of treatment. The speeches

¹³ For instance, Wace in part of his *Brut* corresponding to L.'s *Brut*, c. l. 979 has the following:

Mult est fol ki el en espeire
Ja ne deit l'em mal fait creire;
James ne crerrai lor manaie
De vielz peché novele plaie.

(Quoted in Madden's notes, III, 302. MS Cott. f 22b, c. 2.)

¹⁴ See *Cambridge History*, I, 263: "His most resonant lines, like those of his literary ancestors, deal with the conflict of warriors or with that of the elements." Also Ten Brink, *History of English Literature*, I, 192: "His merits are most brilliant in the portrayal of battle and strife and in the combat of the raging sea."

¹⁵ *Cambridge History of English Literature*, I, 294.

¹⁶ *English Literature from the Norman Conquest to Chaucer* (The Macmillan Company, 1906), p. 351.

¹⁷ See L. *Brut*, II, p. 466 ff. esp. vv. 21291 ff.

¹⁸ For a full discussion of Layamon's patriotism see pp. 472-477.

which are commented on are delivered by Arthur and are certainly eminently appropriate for the speaker.

The character of this great hero as treated by Layamon has been frequently, if somewhat superficially, commented upon,¹⁹ and the difference in the conception of his character in the work of the English poet from that in Wace's *Brut* has been sometimes explained as being due to English patriotism and patriotic inheritance. Says Schofield:

To Wace he is the most brilliant of knights. . . . Layamon, on the contrary, envisaged him in the light of his English ideals. He was . . . a powerful, self-reliant monarch, who would brook no interference with his will, and established peace by might. Wace narrates in detail the circumstances of Arthur's fight with the giant Ritho, who demanded the king's beard; but Layamon hurries past such fantastic episodes²⁰ in order to dwell on the tribute and hostages won from subject kings. An interesting English touch appears in his account of the fight with the giant of Mont St. Michel. Geoffrey and Wace represent Arthur as ready to take the monster at a disadvantage before he can defend himself; but to Layamon fair play in any combat was a right. After stating that the giant was asleep . . . he remarks that Arthur woke him first and put him on his guard, lest he should afterwards be reproached for a dishonourable deed.²¹

In calling this circumstance an "English touch" the writer treads on dangerous ground. Anyone who has read the *Roland* and is familiar with the high type of valor²² revealed in its pages will acknowledge at once that chivalry towards an enemy is by no means an exclusively English characteristic. The devotion of the Old French heroes to an ideal of bravery is far too well known to make its discussion necessary in refutation of Dr. Schofield's remark. But it is interesting to note that almost exactly similar situations can be cited from Old French poems.

¹⁹ Wuelcker, Paul u. Braune's *Beiträge*, III, 553; Ten Brink, *History of English Literature*, I, 187 ff.; *Cambridge History*, I, 263, and I, 294. See p. 438 f. below.

²⁰ This statement is faulty: see p. 501.

²¹ Schofield, *History of English Literature*, p. 352.

²² For an excellent discussion of the valor motive in the *Roland* see W. M. Hart, "Ballad and Epic," *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XI, p. 244 ff.

In *Huon de Bordeaux*,²³ for instance, the hero, though warned of the giant's almost invincible prowess and in spite of his great fear (he himself says:

Sainte Marie! comment porrai ouvrer (4944)
Se il s'esvelle, je sui à mort livré)

nevertheless insists on awakening his enemy, for otherwise, he cries,

En haute cort me seroit reprové (4968)
Se jou ne l'ai par devant desflé²⁴

and he goes a step further, for when the giant, awakened by his cry, says

Mais je sui nus, et tu es bien armés, (4988)

Huon gives him permission to arm himself before the strife begins.

Great care therefore must be exercised in citing special details as evidence of difference in national attitude or spirit. That there is a difference in the conception of Arthur's character as portrayed in Wace and Layamon is, however, true and this difference will be worked out in some detail later.²⁵

To conclude the account of suggested English characteristics, it is interesting to note that Wuelcker attempted to show that Layamon was acquainted with the *Beowulf*.²⁶ The points of similarity noted, however, are merely matters of vocabulary and

²³ Ed. Guessard & Grandmaison (Paris, 1860). The date of *Huon* is given by the editors as between 1180 and 1200 (page viii). Lee, in his introduction to the English translation by Lord Berners for the Early English Text Society (Eng. Char. Romances, Part VII), gives a slightly later date, but places the situation quoted in the oldest part (see discussion, p. xxv). The date, however, is of no particular importance here, for the question is not one of origins.

²⁴ The close parallel in situation can be best shown by quoting the lines that give Arthur's motive in Layamon:

þa nolde Arður on slepen (26033)
na wiht hine areppen
leste he an uferre dæge
up-bræid iherde.

²⁵ See p. 426 ff. below.

²⁶ Paul u. Braune's *Beiträge*, III, 553 ff.

slight resemblances in situation that seem purely accidental. Neither singly nor collectively are they conclusive proof of any direct knowledge of the *Beowulf* on the part of Layamon.²⁷

Critical opinion, it will be seen, has had little to offer on the subject of Old English traits beyond one or two general statements and a few details of style and situation. Some of the latter, such as the liking for maxim and proverbs, and the act of generosity towards Arthur's enemy, can by no means be considered exclusively "English touches." It has been thought best to go into the question of Anglo-Saxon traits at a somewhat disproportionate length in the present chapter, partly in order that all due acknowledgment might be given and partly to show how little has been done in the way of actually pointing out "Germanic traits" in Layamon—while some of that little is wrong.

The question of Old French traits has been left virtually untouched. The assumption has been that the *Brut* of Wace, substantially as it appears in the printed edition, supplied the Old French factor and that when it was subtracted from Layamon's *Brut* the remainder was English (or English plus Celtic). It is on this assumption that Krautwald, Regel, Schofield, and others seem to have worked. Some scattered additional Old French material is suggested by Madden²⁸ and the *Cambridge History* notes the fox and crane similes as due to the Norman love of the chase.²⁹ Possible Celtic influence has been noted from Madden on, but this question is one for source investigation rather than for a study of narrative technique.

The whole question of sources is one which concerns the present discussion only very slightly. No attempt will be made, therefore, to give an exhaustive account of the critical opinion on the subject. The theory of sources expounded by Sir Fred-

²⁷ A list of the parallel phrases and incidents cited by Wuelcker may be found on p. 498 below. Other points of similarity between the two works are noted on p. 498 f. below, and the probable significance of the resemblances is discussed on p. 506 f. below.

²⁸ See III, 371, note. Cf. p. 492 ff. below.

²⁹ I, 263. But cited by Wuelcker, p. 555, as due to the *English* love of the chase. See pp. 431, 449, etc., for a discussion of these similes in relation to their significance for narrative technique.

erick Madden has been adopted in its essentials by all later critics except Imelmann.³⁰ The editor of the *Brut* regards a Wace copy, which differs from the printed text only in being more correct and in presenting some differences in detail, as being the principal source of the English work. He gives a list of remarkable additions, some of these due "to Welsh traditions, not recorded in Geoffrey of Monmouth or Wace."³¹ He also suggests that written sources other than Wace were consulted.³² No use was made, he thinks, of Bede "except the story of Pope Gregory and the Anglo-Saxon captives at Rome."³³ From his collation of the *Brut* with Geoffrey's *Historia* Madden decides that the latter was never consulted by Layamon.³⁴ Madden's theory of sources, then, is that Wace's *Brut* (in a manuscript substantially the same as those we have) was the principal source of the English *Brut* and that Layamon added to this from a mind stored with legendary (partly Celtic) lore and from written sources, with little use of Bede and none of Geoffrey. He gives Layamon credit for embellishing and improving on his copy and for being "not . . . a mere translator but . . . an original writer."³⁵

The various articles on sources that have appeared from Madden to Imelmann need not be discussed. As has been remarked, they adopt Madden's theory in its essentials, adding suggestions as to Celtic sources and the use of Bede and Geoffrey. Dr. Imelmann's work³⁶ must be noted, however, partly because

³⁰ See p. 492 ff. below.

³¹ I, xvi.

³² I, xvii.

³³ I, xi ff. Wuelcker shows that not even this was taken from Bede. Paul u. Braune's *Beiträge*, III, 531 ff.

³⁴ III, 339. This question has not yet been settled. It is not important for a discussion of narrative technique, since the points in which Layamon agrees with Geoffrey (in opposition to Wace) are matters of non-significant detail and appear to be fortuitous. When mention is made of Geoffrey's *Historia* in the present work, it is merely for the purpose of clearer exposition or comparison. No attempt has been made to be either exhaustive or consistent in the introduction of suggestions concerning the technique of the Latin work.

³⁵ See I, xiii, xiv, and the notes.

³⁶ Imelmann, *Layamon: Versuch über seine Quellen* (Berlin, 1906).

it is the latest study in this part of the field, partly because it presents a hypothesis which, if not disproved, makes it impossible to treat the differences between Layamon and Wace (substantially as represented in the printed text) as additions or subtractions made by the English poet—they must remain merely differences.³⁷ Briefly Imelmann's theory is that Layamon used, not a Wace version that was virtually equivalent to the printed text, but some other work that may have been a compilation of Part I of Gaimar's *Rhyming Chronicle* (lost but represented by the *Münchener Brut*) and Wace's *Le Roman de Brut*. This work, he claims, was of approximately equal length with Layamon's poem. He disregards Germanic elements in the *Brut* as being of no value for the question of sources,³⁸ and further contends that there are no Celtic sources for the English work, but that the additions that have been ascribed to Celtic tradition were really to be found in Layamon's Norman source, that is, the possible compilation of Wace and Gaimar.

This view is original in its insistence that Layamon had no Celtic sources, in its disregard of Germanic elements, and in its suggestion of a compilation that contained the equivalent of virtually every line that is found in Layamon.³⁹ Dr. Imelmann's theory makes all the more necessary a discussion and comparison of the narrative technique of Layamon and Wace. Source-hunting or determining *per se* has no part in the present discussion. But if the Germanic elements in Layamon's work are found to be considerable, if certain consistent differences in spirit and narrative workmanship are shown to be probably responsible for a large proportion of the greater bulk of the English poem, if the difference between the two works appears to be due to artistic selection and elaboration and not to any mere dovetailing of two accounts, and, finally, if it is shown that Layamon's

³⁷ It is from this point of view that they are treated in the following chapters. When the more definite terms "add" and "omit" are used, it is merely for purposes of convenience, not as indicative of a theory of sources.

³⁸ Page 3.

³⁹ See p. 492 ff.

work contains occasional "purple patches," to which there is nothing even remotely comparable in the French work, it may help to disprove an attempt to find all the elements of the English *Brut* in a Wace version, or in a Wace version plus something of the same general texture as the versions we have.⁴⁰

⁴⁰ See p. 492 ff. for a fuller discussion of this point.

CHAPTER II

THE HISTORIC CONCEPTION

Layamon did not conceive of his *Brut* as "mere story." His purpose was to write history:

(10)

Hit com him on mode
 & on his mern þonke
 þet he wolde of Engle
 þe æðelæn tellen—
 wat heo ihoten weoren
 & wonene heo comen,
 þa Englene londe
 ærest ahten
 æfter þan flode.

He tells us further that he journeyed wide over this land and procured the books which he took for authority. The first he calls the English book that Saint Bede made; the second was in Latin, made by Saint Albin and Austin; the third was a book written by a French clerk named Wace. The first two books have been shown to be Alfred's translation of Bede's *Ecclesiastical History*, and the *History* itself. Of these, however, Layamon appears to have made not the slightest use. The third book to which he gave the most important place ("laid it in the midst"), is the paraphrase of Geoffrey's *Historia* written by Wace (finished 1155), usually known as the *Brut* or *Le Roman de Brut*, although the author himself called it the *Geste des Britons*. The form of Geoffrey's work is that of an apparently authoritative history for which he claims a "liber vetustissimus" as source. Even from the first, critical natures expressed scepticism as to the authenticity of the source and the soundness of the History. Possibly Geoffrey himself did not intend to be taken too seriously. However that may be, the chroniclers continued to paraphrase his work for two centuries, and even the more critical Latinists regarded it as worthy of attention.¹

¹ See Fletcher, "Arthurian Material in the Chronicles," *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, X, 274.

Wace is one of the most interesting of the chroniclers. Preserving the general proportion and order of his original, he nevertheless feels himself free to amplify and add scenes, to supply motives for action, to dispense with the archaic atmosphere (perhaps for the most part unconsciously), and at times even to contradict his source when he can make a narrative gain by so doing. Layamon's treatment of Wace is even freer.² Although he keeps the order of his original for the most part, he frequently varies the proportion.³ He introduces passages of marked poetic value, adds characters, changes the narrative method, and so on.. Although he thought of himself as a historian, his is a poetic rather than a critical nature and his allegiance to imaginative verisimilitude is certainly equal to his desire for historic truth. Probably he himself never thought of the two as conflicting elements. How much or how little right the "facts" recorded in Layamon or, indeed, in Geoffrey or Wace, have to the name of historic verity does not concern a study of narrative art. What must be considered is how the supposedly historical character affects the method of narration. It of course determines the structure of the work as a whole, for the English poem (like its prototypes) is in the chronicle form. The narrative stream flows along, sometimes very rapidly, doing little more than name kings as

þa com Cledaus	(6965)
Doton & Gurguincius	
þeos ilka þreo kinges	
heolden þas þeode	
an efter ane	
þæt dæd heo weoren alle	
ah nawiht heo her ne duden	
nouðer god ne ufel.	

It is these kings who do "nothing, neither good nor evil," whose reigns are passed over most swiftly. Sometimes, as in the case

² If one adopts the usual theory of sources, that is, that his Wace copy was substantially of the same nature as what we have in the printed edition. See p. 370 ff.

³ See pp. 431, 458, 436, etc.

of the next king Merian (6973 ff), who was "so fair a man that women loved him" (6979 f), but who nevertheless remained true to his wife, the writer pauses long enough to give a single interesting characteristic or deed of a sovereign, sometimes two features are stressed, sometimes more. Indeed all degrees of elaboration are found from the barest summary to genuine richness of material in such stories as those of Leir and his daughters, Locrin and Æstrild, Godlac and Delgan, Uther Pendragon, Arthur himself, Brian, and so on (far too many to be even listed). Even these elaborated portions cannot be put on the same level. The story of Leir for instance, one of the most interesting to modern readers, was apparently not particularly interesting to the author. It is an example of good, straightforward narrative, but none of Layamon's finest passages appear in it, while the little known episode of Godlac and Delgan contains some of his most characteristic work. The greater elaboration of certain portions is of course in keeping with the chronicle form, but in them the narrative becomes almost pure fiction.⁴ It is here that the student of narrative art finds his richest field for investigation, though other parts often present interesting material.

In addition to determining the general form of the *Brut*, the supposedly historic character accounts for the mention of many facts which do nothing to further the narrative. What is significant from the viewpoint of history is often non-significant from that of narrative art. For instance, the information that Horsa came to England with Hengist (13848) may be interesting as a statement of fact, but as Horsa plays no part in subsequent happenings except to die later on (and his death is of no importance) he might better have been omitted, from the story-teller's point of view. Another sort of fact that is due to the historic conception is the use of popular etymology in the explanation of names, such as *Æst-sæx*, *West-sæx* and *Middle-sæx* (15383 ff)

4 Although the convention of historic truth is kept up as in the lines
 Ne al soh ne al les (22975)
 þat leod-scopes singeð,
 ah þis is þat soððe
 bi Arðure þan kinge.

which are derived from the sæxes which the Saxons had treacherously used. Statements like these—and to them may be added the reigns which are given merely to record the names of kings—are of no value from a narrative point of view, except to be mentioned, as here, in a general account and will not be taken up again except where it may be necessary for a fair estimate of the writer's skill. One other effect of the supposedly historical character of the work, that is its influence on certain elements, especially on time and place settings and on plot, will be considered when these features are discussed in detail.

CHAPTER III

THE NARRATIVE ART OF LAYAMON'S *BRUT* AND A
COMPARISON WITH WACE'S *BRUT*

I. TIME-SETTING

The supposedly historical character of the work governs, to a large extent, the use of time-settings in both writers. Wace, following Geoffrey in the main, makes frequent statements as to the duration of reigns and events within reigns, and Layamon in his turn takes Wace as his model for the time skeleton of his work. He dates, however, more frequently and in more exact terms than does Wace,¹ and he goes far beyond the French writer in the description of attendant circumstance. He occasionally describes wintry weather.² Now and then he tells of a pleasant day when the sun is "swiðe briht."³ At times he adds a circumstance indicative of direct observation, as in the statement that Lent came and the days began to lengthen (30627). The coming of the dawn is usually mentioned with some slight picturesque touch—"the third day it dawned fair" (21853 f) and more vividly "shields glistened there, light began to dawn" (21725 f) and again "It dawned and animals began to stir" (26940 f). The approach of night parts combatants as 28328, "The battle ended when the sun went to rest;" but the night itself is rarely described. It is thrice dusky (as 9802) and occasionally the moon is mentioned, as 20607 f, where we read that it shone directly south. In connection with the marvelous sight that Uther saw in Wales the sun shone "well nigh as bright as the

¹ See for example L 3914-3923, where the reigns of five kings are specified "half a year," "eight weeks," "thirty weeks," "five years" and one less exactly where the king was "soon dead." No dates in Wace (2179 ff). See also L 21854 for the addition by the English writer of the exact time of day.

² As L 28302 ff. No equivalent in Wace.

³ As L 7237 ff, 8121 f. No equivalent in Wace.

sunlight'' (17861).⁴ All of these descriptive suggestions appear meagre enough in comparison with the lavish coloring of modern poetry—but it is important to note, in comparison with Wace, that they all appear to be additions by the English writer.

The longer descriptions of time-setting also received greater elaboration in Layamon. The one exception is the description of a moonlight night, which is fuller in Wace.⁵ This description is, however, more than offset by such comparatively elaborate accounts as that found in Layamon's picture of the spring:

(24195)

þa æstre wes aþonge
and Aueril eode of tune
and þat gras was riue
and þat water wes liþe
and men gunnen spilien
þat wes Mæi at tune.⁶

In addition to his further elaboration of descriptive features, the English poet frequently adds or deepens emotional coloring.⁷ Regret for the past, a longing for the good old times is frequently suggested or expressed, not only in the speeches of the characters, but by the writer speaking in his own person, as

(2065)

. . . alle þa burhþes
þe Brutus iwrohte
& heora noma gode
þa on Brutus dæi stode
beoð swiþe afelled,
þurh warf of þon folke.⁸

The beginning of the poem shows that it is partly in this mood of regard and regret for the days that were gone that the whole

⁴ In the lines that follow the comet also is described, but its treatment belongs properly to the marvelous. It is no mere circumstance of time-setting.

⁵ Cf. Wace 3043 ff and L 5776 f.

⁶ No equivalent whatsoever in Wace.

⁷ See for example, the proud answer of the British bishops to Austin, "we have been of Christian kin *three hundred years* and they are newly come." L 29776 ff. No equivalent in Wace.

⁸ No equivalent in Wace. See also such expressions as that used in connection with Castle Tyntagel: "It was of the race of his ancestors" (18609), and the remark about Arthur's meeting place: "It was enclosed fast in old stonework" (24885). No equivalents in Wace.

work was conceived—a mood which is totally lacking in Wace's introduction.

On the whole, however, the use of time-setting is meagre and unskillful enough if Layamon's work be considered *per se* or the almost inevitable comparison with modern poetry be instituted. But in comparison with Wace the English poet's treatment appears remarkably full. He follows Wace in giving durations, but he dates more frequently and in more exact terms. He notes the time of day, when it adds to the sense of reality even when the action does not absolutely demand any specification. He mentions picturesque circumstance rather frequently. Wace almost never. In the English *Brut* there are several comparatively elaborate descriptions, in the French work almost none. The treatment of the passage of time as a whole is much the same in the two books, but an emotional coloring is more frequently present in the Layamon's poem. The treatment of the later poet, then, is more realistic and at the same time more suggestive.

II. PLACE-SETTING

The pseudo-historical character of the *Bruts* has its effect on the treatment of place as well as of time—an effect, however, that is largely superficial. To it is due the richness of geographical names. Literally hundreds of localities are mentioned by both writers, but distinctive bits of description are few and far between. Wace tells us that Scotland is a wooded country (1323) and gives a suggestion of vineyards in France in the line "Ne cep de vigne à estreper" (10386). Layamon speaks of the "wild land that Welsh men love." Both poets describe the lakes of Scotland at considerable length. But except for these and a few other attempts at individualization the countries might be all one so far as their landscapes are concerned. And the time might be the same, for in both writers Brutus and his men at the beginning are evidently conceived as living in much the same sort of place as Cadwalader and his people at the end.

Throughout the narratives there are almost no set descriptions.

England as a whole is characterized three times in terms that are a sort of combination of direct visualization and knowledge of phenomena. The accounts occur in both narratives but are far fuller in the English. Where Diana in Wace merely says that England is an island beautiful to dwell in, excellent for cultivation (W 681 ff), in Layamon she tells of birds and fish, wild places, and pleasant springs (L 1235-40). Wace gives an account of what Brutus saw when he surveyed his country with a list of natural objects as *montaignes*, *valées*, *plaignes*, and so on, but the English writer adds mention of animals, birds, and fish, characterizes the pleasant woods and fair meadows, tells us that the forest blossomed and speaks of the growing corn (L 2003 ff). A third description of the same sort is given under Belin's reign—a meagre account but one in which Layamon adds the work of human hands—*burwes* and *tunes* (L 4819, cf. W 2649)—to the landscape. The only other set descriptions of any length in either work are those of the lakes in Scotland. These accounts, however, belong more properly with the marvelous and will be treated under that head.⁹

Many landscape features are mentioned in connection with the action in both writers. They are elaborated, however, far more frequently in the English writer, who, for instance, describes with some circumstance the valley in which the Romans awaited part of Arthur's army (L 26932 ff), while Wace merely says "liu convenable trovèrent, à faire lor embuissement" (12529 f). A more striking illustration is the lack of any suggestion in Wace of the comparison of the hiding places of the Britons to those of badgers, while in Layamon we have a really picturesque simile:

Pet iherde Bruttes (12814)
 þer heo wuneden i þan puttes,
 inne eorðen & inne stockes
 heo hudeden heom alse brockes
 i wude i wilderne
 inne hæðe & inne uærne
 þat ne mihte wel neh na man
 nenne Brut iuinden.

⁹ See p. 489.

Baldus: "Yesterday was Baldus boldest of all knights. Now he stands on the hill—"

(21322)

& Auene bi-haldeð
 hu ligeð i þan stræme
 stelene fises—
 mid sweorde bi-georede
 heore sund is awemmed
 heore scalen wleoteð
 swulc gold-faȝe sceldes—
 þer fleoteð heore spiten
 swulc hit spæren weoren.

Other bodies of water are quite unimportant, with the exception of the sea, which is so significant that it will be discussed in a section of its own.

Passing on to the other part of place-settings—that which has to do with the works of man—we find that the work of the French writer is markedly less full than that of Layamon. In both narratives the setting is homogeneous—Aeneas's castle in Italy is evidently conceived in the same terms as one of a much later time and a different country, such as that of Vortiger. Both writers are very sparing of formal descriptions. But the use of details by the two contributes to a totality of impression that is markedly different. If every scrap of information in Wace were collected, the picture of the dwellings would still be a bare one, while in Layamon the many concrete details serve to present us with a picture that is at once vivid and comparatively full. In the building of Vortiger's castle, for example, the earlier *Brut* says merely

(7513)

Cil ont commencié à olvrer,
 Pière mortier à aloer,

while the later poet tells us that the king is advised to erect a castle with strong stone walls, on the mount of Reir (15442 ff), and the details of building follow:

(15463)

dic heo bigunnen sone,
 hornes þer bleouwen,
 machunes heowen,
 lim heo gunnen bæren.

In the case of the baths near which Bladus' temple was built, the English writer has more information to give. Wace says they were "chaуз et saluables" (W 1675), while the later author tells that Bladus made a

. . . muchele ginne (2846)
 mid ane stæn cunne
 al swa great swa a beam,
 þe he leide in ane walle stream;
 þe ilke makeð þat water hot;

and he built near these hot springs a temple to Minerva.

As regards buildings that have nothing unusual about their construction, the details given in the English writer are often meagre enough, but however meagre they may be they are almost invariably fuller than those of Wace. Sometimes there is merely the addition of an almost colorless adjective such as "very fair," "rich," "lofty." But frequently there is direct visualization, as in the case of Diana's temple, which to Wace is simply "un temple d'antiquité" (634) while Layamon sees it "great and lofty, built of marble."

Parts of buildings are mentioned more frequently in Layamon and serve to give reality both to action and to setting. For example, in the English *Brut* we hear that Brian's sister hid herself "on the benches between two widows" (L 30822—not in Wace). And again, that Ygerne went to her bower and had the king's bed spread with fine cloth (19042 ff—not in Wace). Constance's murderers found him in his bower sitting by the fire (L 13562—not in Wace). Many concrete details are added in the case of the king's coming to Tyntagel. Uther's men cried to the gate-ward to undo the gate-bolt (18992). The knights ran up on the wall, thought they recognized Gorlois and his men. Then they "weighed up the castle gate" (19002 f). Later, after they had decided to surrender to Uther, "they let down the bridge" (19242).¹²

Suggestion of an occasional grim decoration of the hall is given in the mocking song of Childric's men where they boast

¹² None of these concrete details appear in Wace.

that they will make a "bridge (*brugge*)" of Arthur's back, take all the bones of the noble king, and join them together with golden ties and lay them in the hall door where each man goes forth (20993 ff). The idea of decoration is not unlike that found in the *Beowulf* where Grendel's hand is used to decorate the Hall Heorot. Another account which likewise appears to have an Anglo-Saxon ring and which mentions almost every important part of the castle in a few lines is that of the giant's attack on Howel's castle:

(25885)

þa ȝaten alle he to-brac
 and binnen he gon wende
 He nom þare halle wah [wall?]
 and helden hine to grunde
 þæs bures dure he warp adun
 þat heo to-barst a uiuen
 he funde i þan buren
 fæirest alre bruden.¹³

In addition to places of abode and their component parts, we hear frequently of the burghs or towns in which they are situated, but there is little visualization in either writer. The fullest description is that of Caerleon, but here Wace follows Geoffrey, and Layamon, Wace, almost slavishly.¹⁴ The English author's account of London is slightly the longer, and an interesting touch occurs in the lines

(2024)

riche ane burhe
 mid bouren & mid hallen
 mid hæȝe stan walle,

which seem to suggest that bowers and halls were sometimes separate buildings (as in the *Beowulf*, ll. 138 ff).

We hear little of habitations in the country outside the towns. Glimpses of the rural are rather frequent, especially in times of peace, but they are glimpses of occupations rather than of places and belong more properly in the field of social settings. The rural people probably dwelt within the burgh for protection in-

¹³ No equivalent in Wace.

¹⁴ Cf. Geoffrey IX, 12, W 10469 ff, L 24258 ff.

stead of having individual homes. Mention is frequent of the streets and ways which crossed the country, but in Wace the mention is usually restricted to formal accounts while Layamon often uses them as a bit of localizing place-setting, as when Merlin is found playing in a broad way (15553) and Uther meets the messengers in a broad street (18126).

Of the building of bridges and ways Wace has rather more to say than has Layamon. Belin

Par vax, par marès et par mons (2655)
 Fist faire cauciés et pons;
 Bons pons fist faire, chemins haus
 De pière, de sablon, de caus.

The ditch built by Severus is described with a little more detail than in Layamon and with a little less insistence on the depth and *strength* that made it unlike all other ditches.¹⁵ The description appears to be given merely for informational purposes.

Another bit that is introduced for its interesting features *per se* rather than as an integral part of place-setting is the equestrian statue constructed in memory of Cadwalan (15081 ff). It was made of copper, the likeness being that of a chevalier on a horse. In it was entombed the body of the king. The statue was then placed on a gate at London, facing west.¹⁶

The evidence seems at first glance contradictory. The general method is the same. Formal descriptions are few and are introduced usually for some reason other than their contributions to place-setting *per se*. Of those that are found, three—that of the tower built by Caesar, of the “earth-house” of Æstrild, and of the equestrian statue—are elaborated because of certain novel features of construction. The lakes in Scotland are chiefly interesting for their connection with the marvelous. The building of Vortiger’s castle is stressed for the same reason. The description of Britian is due probably to the author’s feeling that it is necessary to give a somewhat elaborate account of the land which is to be the main scene of action, and possibly Layamon’s ampli-

¹⁵ Cf. W 5430 ff, L 10348.

¹⁶ There is no suggestion of this statue in Layamon.

fication may be attributed to his pride of country.¹⁷ Neither writer is interested in place-setting *per se*, but minor touches of description are many and especially in the English writer serve to give a sense of reality to the places in which actions occur.

At times, to be sure, the treatment appears fuller in Wace than in Layamon. Wace occasionally describes with considerable detail, and confers reality on place-setting when he is recounting the actions of groups of people.¹⁸ As a whole, however, he has far less sense of the physical reality of places in which events happen than has Layamon. He introduces suggestions of country and details of architecture less frequently. Adjectives such as the *fair* and *hende* of the English writer seldom occur. These epithets are colorless enough in themselves but their use contributes to the effect of richness in place-settings. "Swiðe fair," for instance, in connection with a river, while it adds little or nothing to the actual characterization, does serve to give a certain emphasis to this landscape feature. Wace never uses a bit of scenery to emphasize the action or complete the picture of a single person, as does the English narrator. There is very little suggestion in his work of the elaborate architecture one usually associates with Old French writers. Wace probably knew more of the details of buildings and of roads and of statues than did Layamon, and when he speaks of them at all he uses terms that are technically correct. But the English writer has his place-settings more vividly in mind. Even in accounts such as that of Caesar's castle, and of Diana's temple, where the earlier author probably knew more of their construction, the later one has more to tell, and gives details more vividly. Wace merely says that the temple was "d'antiquité." Layamon saw it great and lofty, built of marble. The English poet, then, visualizes more clearly and gives more minute and more vivid details. He introduces place touches more frequently and appears to keep his place-settings more constantly in mind.

¹⁷ See p. 472 ff. below.

¹⁸ See, for example, W 10614 ff, L 24431 ff.

THE SEA

From the very nature of the material the sea is frequently mentioned in both narratives, but it is by no means so important an element in the French as it is in the English. Layamon keeps the reader constantly aware of its presence,¹⁹ both by repeated slight touches and by occasional long descriptions. Part of the effect of richness in this field comes from the use of synonyms and compounds. We hear constantly of the *sæ* itself, and equivalents are frequent. It is the "saltne strem" (6116), "wilde þisse watere" (6226), the "sæ flode" (as 1080), the "sæstre" (as 3582), and so on. The word *sæ* is frequently found modified by an adjective (a "fixed epithet") which belongs to it so closely as to almost give the effect of a compound, as *wide sæ*, *sæ brade*, *sæ deope*, *wilde sæ*. *Sæ-brimme*, *sæ-oure*, *sæ-stronde* are used, as well as the simple forms *brimme*, *oure*, *stronde*, and suggest more definitely the presence of the adjacent water. *Sæ-rime* is frequently found, but the simple form does not, I think, occur in the A Text. *Sæ-side* is another compound that is used as a synonym for shore. Mention is frequent of sea-cliffs, of the *sæ-grunde*. We hear of *sæ fisce* as tribute, appropriately enough, from the king of the Orkneys. One synonym of fleet or navy is *sæ-flot*. Godlac says of himself and his companions "we are sea-weary men" (4619), also Pantolaus (6205). Tidings are brought by *sæ-liðende men* (as 7821). What is significant is, not only that the synonyms for sea and shore and ship (see below), with their compounds, are used and used frequently, but that they are employed constantly for their own sake as well as when necessary for the action. The sea is the only piece of place-setting that is so important that it is constantly kept in the reader's mind.²⁰

¹⁹ Except in a few passages, such as the account of Arthur's inland wars.

²⁰ In Wace there is none of the richness of effect that the mere use of compounds gives. Sea is usually merely *la mer* or *marine*. Occasionally the term *mer parfont* is found. The shore is usually simply *rivage*. Nor is the mention of the sea when the action does not demand it common, as it was in the English work. When tidings are brought by seafaring men in the English poet (as 7821) Wace has his characteristic "Ne sai comment l'orent oï" (4336).

W 1047 ff). The voyage after Cadwalan's recovery contains some good detail and, like that of Brutus (1778 ff), it has a distinct emotional coloring:

wind heom com on wille (30606)
 heo wunden up seiles to coppe
 scipen gunnen liðen
 leod-scopes sungen
 Ba weoren sehte
 sæ & þa sune,
 wind and þa wide se,
 ba eke isome;
 flod ferede þa scipen
 scopes þer sungen.
 At Ridelæt he com alond
 þer wes blisse & mucche song.²²

Layamon's best combination of concreteness and suggestion is in the account of Arthur's voyage from Southampton. First we have the coming of many ships over the wide sea (25525 ff), the distribution of men to the various ships, the thronging of the men into the vessels, the weeping of "father and son, sister and brother, mother and daughter" when the host parted. Then comes the voyage itself:

Weder stod on wille (25537)
 wind wex an honde
 ankeres heo up drojen
 drem wes on uolken.
 Wunden into widen sæ
 þeines wunder bliðe;
 scipen þer forð þrunge,
 gleomen þer sungen
 seiles þer tuhten
 rapes þer rehtten.
 Wederen alre selest
 and þa sæ sweuede.
 For þere softnesse,
 Arður gon to slæpen.

The mood of the sea and the mood of the voyagers are one.

²² Wace has nothing for this but

Ses nés a fait metre en la mer; (14664 f)
 En Quidelès arriva droit.

Here are lacking the nautical details, the singing of the "leod-scopes," the suggestion of weather, which in Layamon are happily combined to give an effective emotional impression.

In this account the English author departs entirely from his source, where we find almost no account of the voyage itself, but a description of the embarkation, and the sailing out of harbor, that is long, vivid and crammed to the brim with nautical detail.^{22a} There is nothing like it in the English *Brut*. Incidentally, there is nothing else like it in Wace. The busy scene at the beginning—the ships attached by cables, or at anchor, or passing to and fro; the nailing and the putting-in of bolts, the raising of masts, the letting-down of the bridges for the cargo. Here are described the knights with their lances, leading their horses aboard, the farewells, the getting under way of the ships, and so on. Then comes the account of the voyage itself with an amount of nautical detail that is bewildering to a layman, but which is used appropriately by one who knows a ship and the way to sail it, not introduced merely as a parade of technical knowledge. The description of the scene before the departure gives the impression that it was written by one who has been an eye-witness of similar embarkations. The whole account is strikingly vivid and realistic.

In Wace's account of stormy voyages, however, we find nothing remarkable. At times there are as many nautical details in the earlier account. In the description of Godlac's voyage (W 2525 ff, L 4573 ff) the French writer tells us that boards and masts break, sails are torn. In the English account ropes, sails and masts are mentioned. The weather details are somewhat the same in both, but the later poet gives the direction of the storm: "Æst aras a laðlich weder." Where Wace has *grans* he uses *laðlich*; and *wradcde* where Wace has *troubla*. Wace mentions the darkening of the sky and Layamon does not, while the latter has the adjective *teonfulle* to characterize the water. For the rising, increase and breaking (*reversèrent*) of the waves in Wace, Layamon tells us they ran as if towns were burning. So far as material goes, the two accounts balance fairly well. But Wace groups all his nautical details into three lines—simply a

^{22a} Madden suggests (III, p. 395) that Layamon may not have understood these nautical terms—a theory that is highly probable and would account in part for the difference in treatment in the two works.

list of things that break. Layamon scatters the detail through the description and gives an impression of equal richness, although his account is longer and his details of this sort are fewer. Indeed, he gives an impression of greater richness, for he uses the cutting of the mast by Godlac with marked effect. "He grasped a battle-ax, great and very sharp," and hewed down the mast. The cutting of this one mast gives a more vivid impression than the breaking of all the parts of Wace's boats. The English writer's words in description of the storm and waves are more suggestive. The use of "bale was rife" and "he was no whit joyous" are characteristic. For the former, Wace has "no one dared raise his head," etc., and for the latter there is nothing parallel in the French text. The account of Wace's storm ends with the landing, while Layamon has a suggestion of it in Godlac's remarks on reaching shore and an account in a different form in his speech to the king, which begins with the characteristic English expression, "We are sea-weary men."

The longest and in many ways the best picture of a storm is that in which the ships of the maiden Ursele and her companions are wrecked (L 11963 ff, W 6172 ff). Here the English account is greatly elaborated. Nautical details are entirely lacking in the source and are used with good effect in the later writer. Wace merely says they thought that the weather would be good. Layamon adds vividness by showing the men drawing the sails and the ships going out under a "winsome wind." They are out of sight before a wind arises "on the adverse side" (Wace gives no direction). The constituents of the weather description are the same, though "swurken under sunnen, sweorte weolcnen" is more vivid than "l'air noircir, le ciel oscurer;" "hazel & ræin þer aræs" than "une nue vint pluose." The suddenness of the storm is stressed in Wace; suggested in Layamon, by the change from fair weather. The waves in the latter are described by the figure used in the storm which overtakes Godlac—waves ran high as if towns were burning. (Wace has waves mounted one on the other). Layamon's sea is the "wildere sæ, ladliche iwraððed," "wunder ane wod," Wace's "enfla et fermi." The

whole account given by the English writer of the storm from the point of view of Melga and Wanis has no counterpart in his source. It is one of the most effective things in the English account. The outlaws see the boats rising and falling in the waves, disappearing and reappearing. Then the wind drops and they see "the ships sailing (*wandrien*) in the sea."

Layamon's account is manifestly better at all points. It has more nautical detail and what is used is effectively distributed. Note the effect of the change from the details of the storm to the breaking of the boards and thence to the wailing of the women—three different ways of heightening the effect. His details of weather are more connotative, and more vivid. Wace ends with the lamentations of the women, with the effect that the account of their sorrow appears to be a separate thing from the account of the storm. The English writer subordinates the description of their sorrow, and uses it to add to the effect of the whole. He further deepens the impression by changing the point of view, and ends with a contrast as at the beginning. The whole passage is conceived in one mood and all the details are used to intensify the effect. The sea here is the direct opposite of that which "slept" on Arthur's voyage. It is the "wilde sæ," "wunder ane wod," "ladliche iwraððed"—and it is a sea which the poet loved, if the length and effectiveness of his description may be taken as evidence.

Layamon's love of the sea in all its moods naturally enough extends to (or rather embraces) a certain interest in ships. As in the case of the sea, there are synonyms (though not many) and compounds. The ships are frequently characterized by some such adjective as *great*, *long*, or *good*. *Boat* (*Bat*, *bæt*) is sometimes used, as the *sceort bat* which carried Arthur to Avalon. *Board* is often a synonym for *ship* (as 20935), as in Anglo-Saxon. Compounds are more plentiful. The navy is at times a *scip-ferde*, sailors are *scip-gumen* and *scip men*. Parts of the ship as *scipes bord* are almost compounds. "Scip ful" is used (23694) to express Frolles' reluctance—he would not have done it for a ship full of gold.

But the details of the ships themselves are not many. Some we have mentioned incidentally in the account of the voyages—the boards (*bordes*, *scipes bord*, etc.), the sails (*seiles*), the topmast (*hune*, 28978 not cited before, *toppa*, *coppe*), the ropes, cables and anchors. In the sea-fight between Brenner and Godlac beak ran against beak (“Horn ajen horne,” 4538). From the destruction of Caesar’s ships (7839 ff) we get a detail or two. An unusual touch occurs in the account of Queen Delgan’s ship. Godlac recognizes it because “the sail cloth was of silk” (4549). Some sort of steering apparatus is implied by the use of *steoresman* (11985, etc.). The method of launching is given—“they shoved the boats from the strand” (20925), and a condensed metaphor expresses the beaching: “the ships bit on the sand” (1788). A more distinctly nautical term than usual is “They veered their luffs” (20949). Certainly there is no great number of details here, and those which are mentioned are simple ones which could be given without any special acquaintance with nautical procedure. Wace’s technical understanding of ships is far greater. He has more names for the vessels themselves: *nés*, *naveles*, *batiax*, *barges*, *chalans*, *nés apresta*, *nés chargies*. For navy he uses *navie* or *flote*. His knowledge of the parts of the ship and their uses is amazing. Oddly enough, however, it is shown only in the setting-out from Southampton. In the other sections quoted (and the unquoted parts add little information) he introduces few peculiarly nautical terms and the ones he does employ are not always effectively placed.

The difference between the part that the sea plays in the work of the two poets, then, is very marked. In Layamon the occasional touches that suggest the sea come oftener and appear frequently when the action does not necessitate their use. Richness of effect is given by many compounds and synonyms and fixed epithets. In the earlier writer the sea is often overpassed even where the action suggests its mention. The synonyms and compounds are few and *mer parfont* is the only combination of adjective and noun that is used frequently enough to suggest a compound. Wherever a voyage occurs the English *Brut* almost invariably

gives a fuller account of it than does the French. Wace knows a great deal about technical detail and is at his best in describing busy scenes where crowds are engaged, as the embarkation and the brisk getting under way of the fleet at Southampton. The later poet knows little of nautical procedure but uses the simple details he has at his command vividly and effectively. He often adds to an effect by the introduction of a dramatic act by a single individual, as in the cutting of the mast by Godlac. Wace attains his finest results where a busy scene is to be described, and does it with much realism. The English writer is at his best in describing a voyage, pleasant or stormy, where the tone and unity of impression are the important things and all the details are subordinated to a unified emotional effect. His excellence in description is that of an artist who successfully uses tone and selected details, rather than that of an artisan who can explain the machinery.

III. SOCIAL SETTING

The place-setting has been found to change but little throughout the narratives and the same thing is true of the social setting. Different stories bring out different facts, but the general effect is that of a social world in which the main features remain the same.²³ Geoffrey's Roman senators become barons in Wace and earls or thanes in Layamon. Fortresses are made into feudal castles, flamines and archiflamines into bishops and archbishops. When Gofar exhorts his men against the Trojans under Brutus, he addresses them as "Nobles of France." He has as his aids the Twelve Peers who also appear among Arthur's followers. The attainment of a homogeneous social setting was, of course, not the design of either writer and the reader's attention is called now and again to variations in customs, laws, and so on, at different points of the narrative, but the distinctions are usually purely superficial. Wace, for example, speaks of Hengest's burial as being according to the pagan manner (8097 f) but omits the "cumulum terrae super corpus eius" which Geoffrey mentions as characteristically pagan (VIII, 7). The later writer

²³ For possible variations see the later discussion.

follows his model in noting that there were certain peculiarities of customs in earlier days and at times he tells us more of what variations in manners and morals were, as, for example, in his rather elaborate account of the introduction of Saxon customs into England (31991 ff). He is a little more careful, too, in remembering differences of speech for, though he sometimes follows the earlier writer's inconsistencies as when he makes Rowena speak with Vortiger through an interpreter (14319), while in the earlier conversation between Vortiger and Hengest no intermediary is mentioned, still he is never quite so absurd as Wace, who first states explicitly that Hengest was "d'une estrange parléure" (6866) and then with joyful unconcern allows him to carry on an animated conversation with Vortiger. In both writers certain facts and customs, such as the introduction of the *Wassail* (14320 ff) and the odd customs of the people of Hengest's land (see 13847 ff), are dwelt upon, just as was Caesar's castle,²⁴ because they are peculiar. But after all the attempts to show changes and to emphasize queer customs have been noticed, the impression remains of a society in each narrative that continues the same in its essentials from Brut to Cadwalader, with perhaps its fullest expression in the time of Uther and Arthur.

The circle which Layamon presents differs, however, in many respects from that of Wace. By the nature of the narrative the king is the central figure in both works, but his relation to his followers and subjects is not the same. In the French work the king's retinue is always a body of chevaliers, while in the English poem he has a band of retainers, *cnihtes*, *hird-cnihtes*, *hired-children*, *hired*, *hired-cnafe*, *hired-men*, *hired-gomes*, etc.—terms which sometimes seem equivalent to knights, sometimes merely servants—and his *bur-ward* (or *bur-cnihte*), who is his chamberlain. In war the king has a following that appears much like a Germanic *comitatus*—a relationship which is not so prominent in Wace.²⁵

²⁴ See p. 384 above.

²⁵ Cf., for example, the relation between Brutus and Corineus (L 1376 ff, 2291 ff; W 791 f, 1391).

tails of procedure are noted, many suggestions of feudalism occur (as 11310). In Layamon, on the other hand, we have a typical English hustings. The king sends his messengers through the land and summons eorles, beornes, kinges, here-þringes, biscopes, cnihtes, alle þa freo-men, þauere weoren an londe (24309 ff). After the message is received from Rome he retires with

(24881)

alle þa wiseste men
 þa wuneden a þen folke . . .
 to ane huse
 þe wes biclused faste
 an ald stanene weorc.

Then follow the seating of the men on their benches; the rising of one "wise-man" after another to render speeches on some phase of the question under debate, among the speakers the king himself, the consideration of the counsellors, further speeches until the decisive argument is given; then the acceptance of a plan or policy by the body as a whole and the preparation of action—the picture of the king in council with his advisors is a fairly full one.

But the relation between the authority of the king and that of the assembly is not so clear. In his work on Germanic origins Professor Gummere remarks that "historians have had no difficulty in seeing now a monarchy and now a republic in the old Germanic communities" (291). The remark is thoroughly appropriate for a study of the English *Brut*. It is to be noted that even the great Arthur feels under the necessity of calling hustings and acting according to their decisions—although in the assembly just described he undoubtedly swayed the meeting in such a way that his will became the will of his wise men. In other cases, however, his domination is not so apparent: in the campaign against Childric, for instance, he accepts the counsel to retreat, given him by the knights, barons and earls and holy bishops whom he had called together (20387 ff). In this case, however, his will probably coincided with that of his advisors. But lesser kings are represented as forced to yield to the decisions of hustings. Locrin, for example, gives up Æstrild when the

assembly so demands (see 2324 ff). Hustings are necessary for the election of kings, as in the case of Constantin, Uther and Arthur himself. Arthur hands over his kingdom to Constantine at his passing (28602 ff), and there is no account of an immediate husting to sanction his choice, but when Modred's sons dispute the new king's right, a husting meets to decide which claimant shall be recognized (28706). Hustings have judicial as well as legislative and elective power, as when one is called to decide upon Hengest's punishment. In actual warfare, however, the king becomes very clearly the dominating power. Professor Gummere's further remark to the effect that the community inclined to democracy in peace and to monarchy in war seems applicable to the whole situation, if one notes in addition the personal factor—the stronger the king, the more purely formal becomes the task of his advisors.³¹

Of the king (or other important character) in his family relations it is impossible to give an account that pretends to any completeness. There are hundreds of stories or story-germs in the narratives and there seem almost as many family relations as stories. The normal is undoubtedly conceived as being family harmony and peace, but naturally it is the deviations from the normal that most frequently motivate the stories. Wace probably had almost or quite as strong a feeling of the obligations imposed by family feeling as did Layamon, but one does not get the same impression of the extreme importance of kinship from his work. The difference is probably due largely to the vividly dramatic method of presentation used by the latter. There is in Wace no equivalent, of instance, of Corineus's justification for attacking Locrin: "Therefore thou shalt die, for he never was

³¹ In Wace mention of an assemblage is far less frequent and there is almost never any detail as to methods of summoning or actual procedure. There is, for example, no suggestion of a hustings in Wace to decide what is to be done in the case of Locrin and Estril (cf. W 1419). Nor does the French writer represent popular assemblies as necessary for the election of kings, although at times he suggests a council like that of "the bishops and barons" who demanded Arthur as king (W 9243 f). The assemblages as conceived by the English writer are evidently more essential to government, more influential and more democratic than those in Wace.

thy father; for if thou were Brutus' son thou wouldst do to me no shame'' (2291 ff, cf. W 1379 ff). Walwain's dramatic renunciation of Modred (28204 ff), when he places his duty towards his king (who is also his uncle) before his affection for his brother is lacking in the French writer. Nor has the dramatic speech with which the besieged queen effects reconciliation by dwelling on the ties of kinship any counterpart in the earlier author. The relation of uncle and sister's son, so familiar in both Old English and Old French literature, is found in both poems, but it receives far greater emphasis in the English writer. Hiresgas and Evelin, for instance, are merely nephews of the kings in Wace (4461 and 4468), but in Layamon war is caused by Androgeus' refusal to give up Evelin, "his sister's son," on the demand of the king to whom Herigal was "half-sister's son" (8141 ff). *Wed-broðer* (as 14469) is a tie that is mentioned only in the English writer.

The conception of kinship and its obligations, then, is an important one, but of the daily family life we get glimpses only when something unusual serves to bring it out. Layamon, however, gives us such glimpses far more frequently than does his model. Wace, for instance, has no counterpart for the really sweet and dignified picture of Ygerne, welcoming her supposed husband. and it would never have been presented by the later poet had not the one welcomed been Uther in the form of Gorlois (L 30788 ff). The same thing is true of the scene where Galerne recognizes her brother in disguise. Here we get a glimpse of a queen in her home circle, reminding one to some extent of the picture of Queen Wealhtheow in *Beowulf*, though given in far less detail. The scene is in the castle hall:

þæ quene bar to drinken (30788)
& alle hire bur-lutlen.

The emphasis, however, is on Galerne, who bowl in hand, carries drink to the men. She sees her brother in the disguise of a poor pilgrim and draws a ring of red gold from her finger and gives it to him, saying: "Have this gold, poor man, God be mild to

thee, and buy thee therewith garments that against the cold may protect thee." This scene, though given for its unusual features (*i.e.*, the methods used by Brian to communicate with his sister), is evidently conceived as an ordinary one, for it excites no surprise from the onlookers who are not in the secret. This scene, too, has no counterpart in *Wace*. Indeed, scenes in which women characters take part occur less frequently in the French writer, and when they are given, the conception is often a less dignified one.³²

The life of the king or other leading character, when he is at home with his family in times of peace, centers in the castle, in both works, but accounts of hall-scenes are found less frequently in *Wace* than in the later *Brut*. Feasts are mentioned, but not so many as in the English writer and the treatment is usually less elaborate and always of a different nature from that of *Layamon*. The common factor in the two is the emphasis on drinking:

Le jor mangièrent et tant burent (7107)
Qui li pluisor enivré furent

is all that *Wace* has to say about the feast that precedes the *Wassail* scene (*cf.* L 14279 ff). In this particular case there is no suggestion of actual drunkenness in the English work. The banquet that is given most attention in the French writer is that at the time of Arthur's second coronation, while the detail that receives the greatest emphasis in the account is the richness of the servitors' apparel (*see* 10734 ff).

In *Layamon* the details that are dwelt upon are of another nature and the total impression is entirely different. The British account usually opens with a few phrases descriptive of the men thronging to the hall, the blowing of trumpets, and the spreading of tables (bringing the boards) (*see* 18521 ff, 14946 ff, 22759 ff, 3630 ff, 14279 ff). The details vary, of course, with the feasts.

³² See pp. 481 ff., 492 and note *Layamon's* (the English?) tendency in such cases as that of Hengest's wife, a distinctly minor character, who indeed never comes into the narrative proper, but is spoken of in respectful terms by her husband: "I will send after my wife, a Saxish woman, of wisdom excellent."

but one or more of the three just mentioned is usually given. The carrying in of water for the washing of hands is sometimes noted (14948 f, 22761 f). In one place the bringing of white silk cloths (for the table ?) is mentioned (22763 f). In the case of the French king's reception of Leir (3630 ff), which appears to be a general rejoicing rather than a single feast, we are told of halls behung with palls, meat-boards that bristled with gold, and so on. The order of precedence is occasionally remarked upon. Uther sat on his high seat, opposite him Gorlois and his wife (18526 ff). In the case of the feast at which Vortimer is poisoned (14946 ff), the king (with his immediate followers ?) appears to eat first, his thanes afterwards. Most important for the order of precedence is, of course, the feast where is described the quarrel about position that is the immediate occasion of the building of the Round Table (22759 ff). Arthur sat down first, and by him Wenhaver the queen, next sat the earls, then the barons, then the knights (as men disposed them). After these were served the thanes, then the swains, then the porters. Music was a common accompaniment of the feast; trumpets, harps, "fiddles" and pipes are mentioned. Frequently one hears of gleemen (at times the term *scop* is used), as

Birles þer þūrgen	(22883)
gleomen þer sungen	
harpen gunnen dremen	
duȝeðe wes on selen.	

Eating is usually considered an integral part of a feast, but in Layamon (also in Wace) it receives little stress. Such general expressions as "There they ate," "Meat was unmeasured" are usual. Occasionally there is some emphasis on preparation, as in the feast of Cassibelaunus (8101 ff) where two hundred cooks prepared oxen, hart, hinds and fowls in vast numbers. At Arthur's feast we hear of loaves, merely because they take an active part as weapons. (Silver bowls and the knives at the king's place are mentioned for the same reason). If the emphasis on eating is slight, that on drinking most certainly is not. At the feast of Cassibelaunus the common men (*bernes*) were

served (*i-scængte*) with beer, the noble people drunk with wine (8123 ff). At the end of the feast at which Brian is disguised we read, quite as a matter of course, that "Drunken men clamored, din was among the folk" (30842).³³

The quarrel that takes place at one of Arthur's feasts (in Layamon alone) is said by authorities to be due to a pan-Celtic tradition.³⁴ But the feast itself and the other ones we have noted seem to be purely Germanic. The general conception is not unlike that of the *Beowulf*, although attendant happenings vary. Perhaps a better parallel for some at least of these feasts is that of Holofernes in *Judith*, translated by Professor Gummere in his *Germanic Origins*. The account given by Mr. Gummere on the following page might almost have been written for Layamon:³⁵

People gather in the "guest hall" of the "high house" [in Layamon the castle hall]; they grow "blithe"; while the servants "go about with bowls and cups and pitchers," till . . . in the hall "was fair pleasure of earls," and from the benches rose delight of the people. The technical term among the oldest English poets to describe this bliss of revel was "dream"³⁶ [a term frequently used by Layamon (see above)].

There is no suggestion in Wace of most of the features that give these feasts their Germanic tone. The thronging of the men into the halls, the music of trumpets and harps, the singing of scops, the boasts of the heroes³⁶ are accompanying circumstances that are found in the English writer alone.

In addition to feasts and reveling the king had hunting as a favorite diversion. Some of the episodes in both writers have the account of a chase as an integral incident. There is less suggestion, however, in the earlier *Brut* that this pastime is a necessary feature of the happy life for a king. The remark of Hengest to Vortiger, for example, to the effect that he can live in

³³ Layamon gives more details of drunkenness than does Wace and his expression is different, but the acceptance of intoxication as a necessary factor is the same in both writers.

³⁴ See *Arthurian Chronicles (Everyman's Library)*, p. 17.

³⁵ *Germanic Origins*, pp. 121, 122.

³⁶ See L 20373 f.

bliss and have hawks and hounds (L 14480) is simply "vivre à pès" (7226) in Wace. The most elaborate account of a hunt in Layamon (20840-78) is found only in the English writer.

In the circle of high-born or royal people with which the main narrative is concerned, ceremonial is naturally very important in both writers. The speeches addressed to a king usually begin with some formal phrase or title—"Lord King," "Lord Arthur," "Bon rois," and so on. Discourtesy is a very serious matter (see Wace 8830 ff, L 18554 ff). In Wace, as in Layamon, passages descriptive of the reception of one important character by another have at times more detail than actual plot necessity demands, but such accounts are rarer and less elaborate in the earlier writer. The most careful and vivid account of a definite ceremonial is that of the second coronation. The framework is the same in the two writers but there are many differences in detail. The positions of the characters are noted more carefully in the later work, with a consequent gain for visualization. Some picturesque circumstances occur in the English description and not in Wace. The fifteen bishops with their garments embroidered with burning gold, the sounding of trumpets, the ringing of bells, the riding of the knights, the gliding of the women, are not mentioned in the French writer. A slight change makes the picture of the attendant queens a prettier one. In Wace they carry doves in their hands; in Layamon each one bears in her left hand a wand of red gold, while snow-white doves sit on their shoulders. In describing the garments of those who take part in the procession Wace has much more to say about the fabrics of which their clothes are made (see 10687 ff). The technical terms for the materials of garments are found only in the French author, who speaks of "vermel siglaton," "ermin," and so on. For this the noteworthy absence (which seems to denote an avoidance) of foreign terms in the English writer is probably responsible. Even today one cannot go far in a discussion of the fine points of fabrics without making use of French phraseology. To express richness of apparel in English terms the author makes use of such expressions as "embroidered all of

red gold."³⁷ On the whole, the account of the procession itself is probably more picturesque and more vivid in the English writer. The ceremony is of a scale of magnificence that belongs to the court of the Norman kings. Layamon himself had probably never seen anything remotely comparable to its splendor, but he visualizes it clearly and by slight changes makes it an appropriate part of the social setting he is depicting—a coronation scene that is eminently fitting for his own King Arthur.

Some of the attendant circumstances of the coronation, however, are described much more vividly in Wace. The account of the preparation of Caerleon, for example, is excellent.³⁸ The description of the games³⁹ (10801 ff) also is very realistic.

Another scene, which gives a vivid sense of the surrounding circle or social background, is that in which Arthur and his men are welcomed home (W 10431 ff, L 24207 ff). Two lines from a later manuscript are inserted in the printed edition and give an air of burlesque to the account,⁴⁰ but the fault is that of the editor, not of Wace, and with this couplet removed the scene is excellent. It is in these accounts of the movements and appearance of groups of people that Wace is at his best. His knowledge of technical detail stands him in good stead and the swiftly moving octosyllabic couplet of his verse is an excellent medium when vivacity is desired.

The ceremonies of submission which are almost invariably given in brief narrative accounts in the French work receive much attention in the English narrative. Details vary with the different kings who offer hostages and tribute, but the form is much the same in all. The submission of the king of Iceland, Ælcus, may be cited in illustration:

³⁷ Later in the account Layamon mentions colors of the women's garments (see p. 424). Wace says that men as well as women insisted on having clothes all of one color, but does not suggest shades.

³⁸ W 10610 ff. See also p. 433.

³⁹ The passage from 10823 to the end of the description was almost certainly not in Layamon's manuscript and it is suggested that it may not be by Wace. It seems characteristic, however.

⁴⁰ The lines add the statement that aunts kissed their nephews and thus burlesque the whole account of affectionate greetings between members of families, lovers, and friends.

King Ælcus heard the tidings of Arthur the king; he did as a wise man, and marched towards him with sixteen knights. He bore in his hand a great scepter of gold. So soon as he saw Arthur, he knelt and quoth these words to him—the king was afraid—“Welcome, Sir Arthur! welcome, lord! Here I deliver thee in hand all Iceland . . . I will be thy underling . . . and deliver thee my dear son . . . and thou shalt dub him knight . . . I will send thee money, seven thousand pounds of gold and silver . . .” (22471 ff).⁴¹

No other ceremony is described with anything like the detail given in the coronation and the ceremonies of submission. Weddings, for instance, are passed over with the barest mention. The dowry once settled⁴² (or dispensed with, as in the case of Cor-doille, 3205 ff), all is clear (and rapid) sailing. Once or twice a little stress is laid on the betrothal. Locrine had a covenant with Corineus that he would marry his daughter, “had her *i hond fæst*⁴³ before all his household men” (2249 ff). Here reference seems to be made to a northern custom of betrothal.⁴⁴ Of the wedding ceremony itself there is no account longer than that of Vortiger and Rowenne (cited above), where emphasis is placed on the things that were wanting—the presence of priest or bishop and the handling of God’s book. An approved Christian wedding receives only two lines—“there was a rich wedding and unmeasured joy” (31128 f). But meagre as these details seem in the English writer they show a certain fullness in comparison with Wace, who has nothing to offer beyond the merest mention of the fact that such ceremonies did take place.

The church is, of course, an important element of the social setting—a good king’s first duty is to the church; but here again the later account is far richer, the English writer adding details everywhere and at times introducing entirely new accounts of ecclesiastic ceremonials.⁴⁵

What is perhaps the most picturesque account of a strictly

⁴¹ The ceremonies in which faithful vassals are rewarded are noteworthy also. See, for example, L 24156 ff.

⁴² Often it is the prospective husband who gives the nuptial gift, as 31090 f.

⁴³ See also 13061.

⁴⁴ See Madden’s notes, III, 312.

⁴⁵ See p. 478. Cf. L 30150 ff, 29849 ff—not in Wace.

religious ceremony, however, is one of heathen, not of Christian worship—the rites offered by Cassibelaunus and his men to Apollo (8075 ff). There were ten thousand men in the temple before their idol Apollo. Each man was clothed in gold and bore a burning torch in hand; the king had his crown “high on his head.” Before the altar was a winsome fire; the king cast gifts therein and his highest men with him. Afterwards they offered noble treasures and gave thanks to Apollo for the honor he had done them.⁴⁶

In addition to aiding the church, a good king is often represented as establishing laws (sometimes with, sometimes without mention of the advice of hustings). The stress in the English work is usually rather on the punishment for infraction than on the nature of the laws themselves. *Ruhhudibras*, for example, made severe laws, loved the people who kept them, and commanded peace upon pain of limb and life (2807 ff). *Belin* proclaimed that whoever should break peace on his streets should be deprived of life—whenever met another should greet him fair (4839 ff). The law “that hight *Marciane*” is mentioned and attributed to Queen *Marcie* (6305 ff). Slaying and “uphanging” are the most frequent methods of punishment for infractions, but burning, tearing to pieces with horses, depriving of features and of limbs are also mentioned. *Arthur* himself punishes most cruelly. If a man disobeyed his order he was to be driven to a “bare burning.” If it were a base man he was to be hanged (22122 ff). Very barbarous are his punishments for the man that started the fight at his feast:

Take him and put a withy round his neck and put him in a low fen; there he shall lie. Take his nearest kin and strike off their heads with your broad-swords, the women that ye may find of his kindred, carve off their noses, and let their beauty go to destruction . . . and if ever any-one start fight again because of this slaughter, neither gold nor treasure will ransom him, fine horse nor war garment, but he shall be slain, drawn in pieces with horses. Bring me the reliques and I shall swear thereon . . . (22831 ff).⁴⁷

⁴⁶ None of the picturesque features in *Layamon*’s account has any counterpart in *Wace* (W 4429 ff).

⁴⁷ These cruel punishments are found in *Layamon* alone.

That class distinctions are keenly felt has been illustrated in one of the punishments cited in the last section—one penalty for the high, another for the low—and also in the account of the order of precedence at feasts. The author frequently comments on differences in classes, as where he says that Brian was pushed about when disguised as a pilgrim; all his garments were torn in pieces—he was not born to that (30774). Very naïve is the comment, put in Arthur's mouth, that when the third wonderful lake is in flood, if a man faces it, he will be saved "be he never so low-born" (22040). Family is important in this world of class distinctions. A man's ancestors are remembered. Corineus objects to Æstrild as a wife for Locrin: "You know not what king is her father, what queen is her mother" (2305 f).⁴⁸

The insistence on class distinction and family is, of course, to be expected in a work dealing with kings. A natural result is that the lower classes appear only as some phase of the narrative demands. Once or twice, as in the busy scene at Caerleon, the movements of domestic servants are graphically described by the French writer and the circle outside the court is vividly suggested, as in the homecoming of Arthur's troops. The lower classes come into the narrative, however, far less frequently than in *Layamon*. The scene in which the poor are brought into the hall, for example (L 30768 ff), has no equivalent in *Wace*. The individual town-reeve Eli (L 15597) is not mentioned, nor the carpenter who built the Round Table (L 22892 ff), nor the smith who forged Brian's staff (L 30742 ff). The treatment of Baldulf in his disguise as a fool is not described (L 20303 ff, cf. W 9348). The *bonde* from whom Aldolf snatched his club (L 15291 ff) is not mentioned. *Wace* has a characteristic "Ne sai qui li avoit porté" (7446). The account of the churls with their oxen that are killed by the murrain (L 31807 ff) has no counterpart in the earlier narrative.

In time of warfare the country people are drawn upon for

⁴⁸ Ancestry is of course important in the circle depicted by *Wace*, but as in the case of kinship the more dramatic treatment of the English writer makes the claims of family seem of more vital importance. All the illustrations cited are additions.

supplies and men and are cruelly harried by the enemy. The feeling of the whole community, high and low, against foreigners is marked: and here again Layamon emphasizes the sentiment by his dramatic method of presentation, as when he makes Corineus exclaim "You would leave my fair daughter, for a foreign maiden!" (2299 f). Under the weaker kings defensive warfare was the only sort. Ebrauc was the first king "that went out a-robbing (*to ræuing*), that passed over the sea out of this land" (2646 ff). The whole subject of conflict is so important that it demands a special discussion. It furnished, indeed, the chief occupation of all the people of the kingdom.

The social setting of the two works, then, has been found to differ in many ways. The French writer describes primarily a Norman court circle. He knows the finer points of dress and of entertainment, and reveals his familiarity in scenes like those of the coronation. His circle is a narrower one than is the English writer's, for he rarely mentions members of the world outside the court. Layamon omits a few things from Wace's account. The elements that pertain to the typical circle of the romances, for instance, are dropped. The finer points of dress and so on are overpassed. The busy scenes are given less vividly, partly because the English priest lacked the technical knowledge, but principally because his skill in this line is far less than that of the French writer. On the other hand, Layamon presents a larger circle than does Wace. He gives a far greater sense of the reality of the world outside the immediate group in which his chief interest lies. He tells more of laws and punishments. He makes the ties of kinship, of friendship, and of ancestry more significant, largely through his more dramatic method of presentation. He emphasizes the insular hatred for foreigners in the same way, and dwells on the scenes which show the conquered kings of other lands in submission.

Layamon adds certain elements that seem characteristically English. Councils are called more often and described more elaborately, and the details given as to the methods of summons, the members, and their deliberations and their power show that

they are conceived as typical English hustings. Hall-scenes are added that remind one of those described in the *Beowulf* and the poems of Cynewulf. The descriptions of feasts especially seem typically Germanic. In spite of the different elements used, however, the set depicted by the later writer is as nearly homogeneous as is that of Wace.⁴⁹ This social circle is unified imaginatively, if not historically.

CONFLICT

The principal occupation of the social circle depicted was naturally conflict. While the country was weak, defensive warfare was imperative; as it waxed stronger, offensive warfare was an almost inevitable resultant of its growing strength. In conflict the king almost invariably appears as the personal leader of the people.⁵⁰ This is true not only in formal warfare but in contests with monsters, giants, indeed all enemies of the country. In the wide field covered by the *Bruts* many sorts of contests appear—hand-to-hand combats (with men and with monsters), battles by sea, harrying, sieges, “regular” battles, and battles whose peculiar features make them difficult of classification—such as the encounter with the Irish, and the slaughter by the women.

In the recounting of conflict the English writer displays a wide range of narrative depth (*i.e.*, of elaboration in contradistinction to mere plot length). At times his accounts are brief, but he seldom overpasses a contest entirely as does Wace rather frequently, and his tendency is everywhere towards elaboration that reveals great interest on the part of the poet.⁵¹

⁴⁹ Perhaps more so, for he draws a complete social circle and does not suggest, as does Wace, that his characters lead a different sort of life outside the pages of his book from that which he is presenting. Note, for instance, Wace's Gawain, for whom he suggests characteristics and sentiments (see 11043 ff., 10006 ff.) which belong to the circle of the romances, not of the *Brut* itself.

⁵⁰ At times a deputy acts in his stead, as when Uther leads the war against the Irish because King Aurelie is needed at home. In such a case the deputy becomes king for all intents and purposes.

⁵¹ In the case of Arthur's fight against Ridus, for instance, in which the clash of onset is described at some length and with highly characteristic detail in the English writer (L 23209–23236), Wace has only a statement to the effect that Ridus was vanquished and killed (see W 10091). See also L 5183, W 2896.

His interest extends to battle preparation and weapons. The fullest account of the preparation (and it contains more than a suggestion of equipment) is that of Arthur's men for the campaign against Gillomar:

They got ready burnies, prepared helms, wiped their dear horses with linen cloths. They sheared, they shod. Some shaped (or shaved) horn, some shaped bone, some prepared steel darts, some made thongs, good and very strong. Some prepared spears and made ready shields (22287 ff).⁵²

The formation just before a battle is often mentioned, as that of the "shield troop as it were a wild wood" (16371 f; like the Anglo-Saxon *bordweall*). The armor of individual warriors is frequently described in both works. The English writer, however, adds details at times and occasionally has a complete account of a hero's arms that has no counterpart in his source.⁵³

The appearance of an oncoming army before a battle is several times picturesquely described by the English writer, sometimes very briefly, but at times with much circumstance. These descriptions have no equivalents in Wace, while the really striking account of Arthur's army is not even suggested by anything in the French work (cf. W 12864 ff). The waiting Romans, writes Layamon,

saw all the dales, all the downs, all the hills covered with helmets. The men held the high standards—sixty thousand waved in the wind; shields glittered, burnies shone, gold-colored vests. The men were very stern, steeds leapt, the earth stirred (27352 ff).

Certain sorts of warfare are treated more elaborately and with more technical detail in Wace. In the case of sieges he regularly mentions engines of assault while the later writer usually omits them. In the description of the taking of Cirencester, for example (L 29251 ff, W 13949 ff), the earlier writer has much to say about military engines which the English author fails to mention, but the latter recounts the use of the sparrows with a

⁵² No equivalent in Wace; see 9899 ff.

⁵³ See p. 435 f. Also cf. Beduer's equipment (L 25809 ff)—not in Wace; and that of Morpidius (6466 ff) with almost no detail in Wace (W 3495 ff).

great deal more circumstance. The account of the siege of Arviragus's castle by his father-in-law, Vespasian, is commonplace in Wace, who merely remarks that the queen effected a reconciliation (5260 f), while Layamon seizes the opportunity for the presentation of the highly dramatic speech by Queen Genuis, daughter of the besieger and wife of the besieged,—“... My kindred is here without, thy kindred is here within . . .” (9816 ff),—that ends the conflict.

Descriptions of hand-to-hand contests are interesting in both works, but the accounts in Wace are on the whole more conventional and less vivid than those in the English *Brut*. The combat between Corineus and the giant, for example, is very spirited, but the writer uses general terms almost entirely:

Es les vous ensamble jostés (1129)
Pis contre pis, lés contre lés

and so on, while Layamon gives the successive steps of the combat, keeping the distinctive positions and actions of the heroes vividly before the reader, in a passage that is said by the Cambridge History⁵⁴ to have the true epic note:

They yoked their arms, and made themselves ready, breast against breast, bones there cracked. They thrust out their legs—the heroes were strong. . . . Oft they fell, . . . oft leaped up as though they would fly, . . . each willed to conquer the other with wiles, with strategem—with marvelous strength. . . . Geomagog [the giant] thrust Corineus off his breast and oft drew him back and broke four of his ribs . . . Evilly he marred Corineus who was almost overcome. But he took heart, and stretched out his arms, and clasped Geomagog, so that his back broke. Then he grasped him by the girdle, and grimly heaved him up—the cliff whereon they fought was most high—Corineus felled him and hurled him with strength down the cliff, so that his bones cleaved asunder and the fiend broke in pieces ere he came to the bottom—and thus the high fiend fared to hell (1872 ff).

In addition to the details of combat, a graphic account of the contestants while in battle is given:

laðliche læches
heo leiteðen mid eȝan⁵⁵

⁵⁴ I, 263.

⁵⁵ Compared by Wuelcker to the *Beowulf* (ll. 727 ff.). See p. 498 below. There is no suggestion for the lines in Wace.

Their gnashing of teeth was as the rage of wild boars. A while they were black, and loathly swollen, a while they were red and high enraged (1882-1891).

Any detailed citation of the other hand-to-hand combats is manifestly impossible. There is, of course, a certain similarity in the method of treatment of single encounters that take place between armed men. There are only just so many weapons to be used, just so many arms and legs and heads and hands to be severed from the trunk, just so many ways in which trunk or head may be gashed. In the very numerous contests that are described it seems as if almost all the possible combinations of major strokes are used. Wace's accounts are spirited, but originality and variety is attained by the English writer by differences in the length of the combats (great vividness is at times gained by concentration), in the intensity of the taunts,⁵⁶ and by the addition of such details as "his head-bone burst, blood and brains were dashed out" (1468 f), his wound was "four inches long," "his burny burst, his breast was opened," "the blood came forth lukewarm" (27554 ff), "his steed sent forth sparks of fire," and so on.⁵⁷ The general impression given is that the writer knew conventional accounts but visualized so clearly that individualizing concrete details presented themselves to his mind and were recorded on his written page.

The descriptions of raids, too, are less conventional in the English writer. In the case of Childric's ravaging, for example, Wace has only a few lines of general narration (W 9472 ff) instead of the minute and cruel details that characterize Layamon's full account:

As soon as they came to land, they slew the people, they drove off the churls that tilled the earth, they hanged the knights that defended the land. All the good wives they stuck with knives, all the maidens killed with sudden death, and the learned men [clergy] they laid on embers. All the domestics they killed with clubs. They felled the

⁵⁶ Wace's characters use taunts in battle. The use of invective, is, however, less frequent and less elaborate than in the English writer. There is, for instance, nothing remotely comparable to Arthur's spirited and at the same time poetical taunts. See p. 383.

⁵⁷ See also L 16493-500, 16509-12, etc., etc.

castles, wasted the land, burned the churches—bale was among the people. The sucking children they drowned in water, they slew all the cattle, took [the meat] to their inns, boiled it and roasted it. Then all day they sang mocking songs of Arthur the king (20955 ff).⁵⁸

Shorter but little less vivid and suggestive of ferocity is the account of the *game* of the British women (L 12865 ff—not in Wace) who “went over woods and over fields, over hills and over dales, and whenever they found a man escaped of those who were with Melga, the heathen king,

þa quenen lude lojen (12872)
 & al hine to-drojen,
 & beden for þere seole
 þat hire neuere sæl nere;

so the British women killed many thousands.

It is obviously impossible to present all (or even a large part) of the material available for a discussion of the treatment of what may be called “regular” battles as distinguished from hand-to-hand combats, sieges, and so on. There are literally hundreds of such conflicts. Fortunately the method of treatment remains the same in its main features, though the details differ from battle to battle. The order of battle is usually this:⁵⁹ the exhortation of the leader, the appearance of the enemy and the battle clash, which may or may not be followed by hand-to-hand contests. All of these features, except the clash of the armies, have already been discussed (or suggested). Wace dwells on hand-to-hand contests while Layamon's tendency is to elaborate the details of onset even where no accounts of single combat are to be presented. For the account of one contest between Eadwine and Cadwalan, for example, the source has only “se l'venqui et desbareta” (14574), while the later *Brut* has a highly characteristic account:

Noble thanes rushed together, long spears were broken, shields shivered in hand, high helms were hewed, burnies failed, wretched warriors

⁵⁸ Cf. also L 29357 ff, not in Wace; L 6138 ff, not in Wace; L 29124 ff, W 13883 ff.

⁵⁹ Of course not all the features are present in every account.

fell, saddles were emptied! *Drem* was among the folk; the earth dinned, the brooks ran with red blood, the people fell, faces paled, the Britons were broken. *Bale* was among the people. (30401 ff).

If it were possible to discuss all of Layamon's accounts a wealth of detail that is very striking could be presented. In a very brief description (16405-14) we hear that helmets resounded, knights fell, steel went against bone, *bale* was rife, streams of blood ran in the streets, the fields were dyed, and the grass changed color. The breaking of spears, the shivering of shields, the gliding of spears are favorite details. "Falewede felde of fæie blode" (18318 f) is a rather unusual expression of a conventional idea. Such semi-personifications as "*bale* was among the people, death was rife" (as 20676 f), "there destruction was present" (5190), are frequent in the accounts of the clash of armies. "There was great gnashing of teeth" (5189) has a somewhat Biblical sound. Lay on them "mid orde & mide egge" is a characteristic exhortation. "Grim warriors sought the grass bed—earls groaned" are interesting expressions in one account. Condensed metaphors such as "steel's bite" (11327) and "stung with spear" are frequent. Exaggerated details to emphasize the magnitude of the conflict are common, as "the woods resounded," "blood ran in streams," the army moved "as if all the earth would be consumed" (20643 f). The battle was so great "that the earth quaked again" (20141). Arthur's last battle was so fierce that the Tamber was in flood with the blood (28556 f).

(813)

Ðar fluwen haueden on felde
fæiðe þer feollen
moni hond moni fot . . .
þermes heo drogen

exemplifies the use of physical detail.

For the illustration of Layamon's method as a whole, however, a rather long quotation from one particular battle will probably be more valuable than the presentation of further de-

tail. The clash between the armies of Cadwalan and Pendan is typical:

(30980)

To heo gunnen riden,
 gæres heo letten gliden;
 breken bræde weiȝes,
 brustleden scaftes;
 gold-uæȝe sceldes
 scanden belifes;
 feollen þa cnihtes,
 faleweden nebbes;
 ȝeond þan feldes wide
 swulten men uæiȝe.

Blood ran in the ways, streams exceeding broad. Earls were no worthier than churls, seven thousand Mercians were slain—

þa falden heo adune
 heremarken uæȝe
 heo wurpen sceldes sone
 dunede þa eorðe.

Then they fled, most miserable of folk.

It must be evident at once that Layamon's treatment of the battle clash is similar to that found in Old English poetry. Some of the lines are nearly the same as "þa eorðe þer dunede" (L 20678), which may be compared with the "feld dennode" (line 12) of the *Battle of Brunanburh*. Another similar feature, which has perhaps not been sufficiently illustrated, is the great number of names for man and warrior. In Layamon we find "spear" for the man who bears it (7453); shield and warrior are evidently conceived as a unit by a species of metonymy in the expression "Thirty thousand shields flew over the fields" (20138 f). Another case of metonymy is that contained in the expression "They slew over the field yellow locks" (18448). Helmedthane, *here-gume*, *here-kempe*, *here-toȝe*, *wæl-kempe*, *scale*, *dring*, etc., are used for man and warrior. The convention of birds and animals on the battle-field does not occur (perhaps because of the frequent mention of the immediate burial of the slain), the condensed metaphors are not so many, nor does the parallelism appear that delays the action in Old English accounts. But the pervasive lyric strain is like that of the *Battle of Brunanburh*. The

combination of concrete detail with the semi-personification of strife and sorrow; the insistence on the part of fate (some equivalent of "the fated men fell" occurs in almost every battle), the spirit in which the battle is conceived—of acceptance of destiny, of victory or death (*libben oðir liggen*), of grim joy that reveals itself in the fierceness of onset, and in the characteristic *play* and *game* as synonyms for battle; the absence of elaborated metaphor when the battle is in full swing; the alliterative measure that emphasizes every important detail of the clash of onset—all are reminiscent of Old English poetry.

The exaggeration of the battle features, such as "blood ran in streams," "no man could see the other for the blood," is, I believe, characteristic of all early accounts of warfare. To state arbitrarily that Layamon uses more varied detail than Wace would be perhaps unwise. It is conceivable that if all the different details in all the battles in each book were added together the sum might be nearly equal. But it is safe to say that in paralleling the accounts of strife in the two works one almost invariably finds a more lavish and a more vivid use of detail in Layamon.

Layamon's accounts of conflict in all its forms are more vivid than those of Wace.⁶⁰ The French writer gives details concerning the engines used in sieges, and shows himself in these accounts, as elsewhere, more familiar with technical matters than is the English poet. The latter, however, more than makes up for lack of detailed knowledge by his delight in the subject and his power of living imaginatively in the scenes which he is describing. Working from conventional models he avoids the conventional in hand-to-hand encounters by the addition of graphic detail. He frequently makes such contests more vivid by accounting for stroke after stroke, while Wace's tendency is to use general terms. It is noteworthy that some of the best things in connection with conflict in the English *Brut* are hardly suggested in Wace. The most vivid descriptions of harrying, the fullest

⁶⁰ Wace, however, is regularly more spirited and dramatic than Geoffrey.

accounts of preparation (both of armies and of individuals), the picturesque descriptions of oncoming enemies, the most splendid account of a battle that centers around one man,⁶¹ are found in Layamon alone, without counterparts in his source. There is, however, no need to assume another source for them. The author's remarkable faculty for visualization and his keen sense for the dramatic in a situation, evident everywhere, are apparently given free rein at times, and highly picturesque and dramatic scenes are the natural result.

In the accounts of battle certain features are regularly supplied by the English writer. Names and tropes for man and warrior are more varied. Condensed metaphors are used more frequently. There is a pervasive lyric strain, that the more logical and balanced structure of the French work does not give. The constant semi-personification of death, of strife and sorrow, the insistence on the part played by fate, the use of *play* and *game* as synonyms for battle, are peculiar to the English work. The alliterative measure of the English *Brut* emphasizes every detail in the clash of onset, while Wace's quick-moving couplet gives animation to the swift approach and retreat of jousting chevaliers. These features of Layamon are all reminiscent of Old English poetry. Certain other elements are characteristic of both Old French and Old English heroic poetry. The idea of "victory or death," for example, is found to a certain extent in Wace, to a marked degree in the *Roland*. The fierce joy in battle is perhaps as great in the latter as in anything in Old English poetry (although the characteristic *play* and *game* are not used). It is rather Wace's less intense nature than a difference in national ideals of combat, that makes the exultation in strife so much less marked in Wace than in Layamon. Certain customs emphasized in the English *Brut* are found in Old French works. The taunt, the boast, and the lament, for example, are common. Here again the difference in their use in the two writers is due largely to certain differences in temperament and in method. Layamon's narratives of battle, in short, resemble the heroic ac-

⁶¹ Arthur, L 21260-456.

counts (on either side), in spirit at least, more closely than they resemble the corresponding accounts in Wace, while the rhythm, the vocabulary, the condensed metaphors, the semi-personifications of death, sorrow, and strife, the insistence on fate, and the pervasive lyric strain, ally them more nearly to the Old English than to the Old French heroic manner.

IV. CHARACTER

Anything like a complete account of the kinds of people one finds in the two works is manifestly impossible. Hundreds of characters appear and their variety is really remarkable. There are good men and bad men, wise men and fools, brave men and weaklings, villains with one redeeming trait and villains without any, people who are completely virtuous and people whose virtue is tempered by a humanizing trace of badness—far too many even to classify with reference to their types. But a list of the kinds of characters is by no means the significant thing. What is essential is a study of the relative importance of the characters, of the degree of complexity and reality attained, and, incidentally, of the methods used in giving the impression of complexity and reality.

The people who appear in the narratives may be divided, very roughly, into leading and minor characters. The latter may be divided again into two kinds: those who have a less important place than other characters which appear at the same stage of the narrative—messengers, common soldiers, courtiers, kings even—all those, in short, who are brought into the narrative merely to perform the less important tasks, or to impart reality to the deeds of more prominent men; and secondly, those who are really the leading figures in their part of the poem but to whom so short a time is allowed in the recounting of events, that they are little more than figures. Of this sort are the kings whose names alone are given, or about whom we learn only a pseudo-historical fact or two. In such cases the treatment is somewhat similar in the two writers, but the tendency of the later one is towards vividness

and complexity. The "ot le cief mult bel" of Wace's description of Pir (3800), for example, becomes in Layamon "He had hair like gold wire, so that all people wondered whence came a man so fair" (7047 ff). To the French writer's account of Malgo as brave and well-mannered but wicked (W 13764 ff), the English narrator adds the information that he was the fairest man except Adam and Absolom (L 28815 ff).

One might go on illustrating indefinitely, beginning at these distinctly minor kings and passing through gradual phases of greater and greater complexity until one reached such men as Dunwale or Brennes or Leir, persons of sufficient complexity and individuality to give them the rank of major characters, but who remain decidedly minor personages as compared with the great King Arthur. The tendency of the later writer, however, is so apparent and there is so little contradictory evidence that a few illustrations will suffice. Character traits are added everywhere and the new characteristics are almost invariably consistent with the major conception. At times Wace is more diffuse than the English writer. His tendency, however, is to employ many adjectives and simple statements rather than to suggest minor traits or develop the major traits by the use of different methods of portrayal. In the seven lines devoted to the direct characterization of Turnus, for example (1005-1011), Wace does little more than repeat in different terms what he sums up in the last line, "Mult parestoit hardis et fors." Layamon, on the other hand, attains emphasis by using a variety of methods. Enmaunus (6868-86) has no characteristic but the wickedness that led him to impoverish his own people, but this trait is given emphasis in different ways—by simple statement, by the exclamation "the Fiend loved him!", most notably by the assertion that there was no thane in the land that would not fain slay him with his own hand, and his own courtiers hated him to death.

In the case of the host of minor characters of the other sort, those who occupy a less important place because of their relation to other characters at the same stage of the narrative, there is a rather marked difference in treatment, and one that marks a dis-

tinct dramatic gain for the English writer. Messengers, for example, insignificant enough *per se*, from attendant circumstance often attain an importance far greater than that of many a king in the bare chronicle portions. Of such a sort is the knight who brought the news of Modred's treachery and was afraid to deliver it (27992 ff), or "Patric þe ricche mon" (20354), who makes his appearance with a decidedly dramatic effect just as Arthur is about to assault the wall.¹ In the former case Wace introduces no messenger, and has merely the vague

Artus oï, et bien savoit (13438)
Que Mordret foi ne li portoit.

In the latter he fails to bring the action to a climatic point but writes simply that when those within were in despair "la novele vint as très" (9354) that Childric was come.

Another striking dramatic gain in the use of minor characters is Layamon's device of making one man spokesman or leader for a group, as Joram for the soothsayers (L 15521). Here Wace has the wise men act in a body instead of singling out a leader like Joram (L 15521). The failure to choose a particular man to bear the brunt of Merlin's rage is one reason why the scene between Merlin, the soothsayers, and the king is so much less striking than in Layamon. The same thing is true of the scene at the assassination of Constance, where Layamon introduces a spokesman for the murderers, Gille-Callaet, and thus centralizes the action and vivifies the scene.

More important than these are the lesser personages who have some importance in their own right, not simply by virtue of their functions. Such a one is Merlin's mother, a mere figure in the French *Brut*, who attains considerable reality in the English writer. He lets her describe her own personal appearance, and gives her every chance to develop her story with vivid circumstance. Guinevere (*Wenhaver*) and Cordelia (*Cordoille*) are of course among the most interesting to the modern reader, but in

¹ Messengers are not always introduced. In the less important parts of the narrative such expressions as "Word came to Arthur" (27844), are frequently used.

both narratives the former is shadowy, the latter far less carefully conceived than Rowenne or Ygerne.

The portrait of Arthur's mother is probably the fullest conception of a good and gracious lady that the books contain. Wace's method leaves her far more shadowy than does Layamon's. The former gives her a three line description:

Il n'ot si bele en tot le règne; (8800)
Cortoise estoit et bele et sage
Et mult estoit de halt parage.

The latter emphasizes her good qualities by reiteration of epithet (see 18530 f, 18537 f, etc., etc.), by the favorable comments of other characters (as 18722, 18843, 18840 f), and most notably by scenes in which her pleasing individuality is allowed to reveal itself by deed,—as the one in which she comes to meet her supposed husband:

Vt com Ygaerne (19018)
forð to þan eorle
and þas word seide
mid wunsume wurde:
“Wilcume læuerd
monne me leofest.”²

In addition to stamping her personality more strikingly, the English writer adds certain new traits. She is obedient to her husband, gentle, tender-hearted: “Ygerne was sorry, sorrowful in heart, that so many men for her should lose their lives” (18616 ff—not in Wace). There is one discordant note. At the feast we are told that she looked lovingly on Uther (18544), and Layamon adds, “But I know not whether she loved him.” If the suggestion were developed it might strengthen rather than weaken the conception, at least according to modern ideas, but unelaborated as it is, it merely suggests one of the very few inconsistencies of character to be found in the English work.

In the case of a woman character at the opposite ethical pole much the same difference as regards method and emphasis may

² No equivalent in Wace, nor for the later scene in which she busies herself with preparations for Uther's comfort (see L 19043 f).

be noted. Rowenne is described at greater length in the French writer (W 7149-53, also 7110). Layamon distributes his epithets and allows her to stamp her individuality in the wassail scene and in the highly dramatic rendition of the poisoning of Vortimer (L 14956 ff—not in Wace). Both episodes are considered elsewhere.³ The chief thing to be noted here is the way in which the later author gives a character the center of the stage, and allows her (or him) to reveal herself (or himself) with action, gesture, and word in such a way as to make the personality vividly individual, the other characters being so grouped as to heighten the effect.

There is little to say of the personal appearance of the characters. Layamon adds a few touches such as "gold hair," "hoary-locked wife" (L 25846) which do not occur in the French writer, but for the most part he limits himself to colorless adjectives, like *hende* and *fair*. The tendency to give set descriptions, especially of women, is probably greater in Wace. The descriptions are, however, conventional rather than vivid, typical rather than individual. There is little that is distinctive in the treatment of clothes. Any suggestion of color except black, is rare in Layamon, rarer in the French writer. The white garments of the canons (L 29852) are not suggested in Wace, nor is gold mentioned so often in connection with garments. The account of the ladies who wore clothes of a uniform color occurs in Wace, as in Geoffrey, but the English writer alone suggests the shades, "white and red and eke good green" (L 24651).

The greatest interest in personal appearance and garments (except armor)⁴ is displayed in the description of disguise which in every case is described in greater detail in Layamon.⁵ In the

³ See p. 462 f., p. 493 f.

⁴ Discussed in detail elsewhere—see pp. 412, 435 f.

⁵ On the other hand, the more technical descriptions of the stuffs that are used for clothes in Wace are not found in Layamon. Kex's "vermel siglaton" (W 10742), the rich furs and silks of the men at Arthur's court (W 10687 ff), become merely gold-adorned garments in the English work. These descriptions in Wace, however, serve to give richness to group-scene rather than to aid in visualizing the appearance of a character.

case of Appas, for example, Wace speaks only of his shaving his crown and dressing like a monk (W 8461), while in the English *Brut* we read that he put on monk's clothes, shaved his crown; on his bare body he wore a burnie, then a cowl of black cloth. He had blackened his body as if smutted with coal (17662 ff). Here, of course, it is the departure from the ordinary that suggests description. Personal appearance, one may say, is given no emphasis (except by the repetition of colorless adjectives) unless it be something unusual.

But the shadowy descriptions do not make the characters of the English work unreal. Several ways of conferring individuality have been suggested. In addition may be mentioned the bit of setting in connection with a character that was discussed in place-settings—the tree and spring with Merlin, the rock with Locrin, and so on. Care in noting the positions of the characters also adds to reality—Corineus stood before Locrin (2265), Rowenne sat beside Vortiger (14357 f). Look, attitude and gesture, notably in connection with the expression of emotions, serve to individualize. Often a slight action, such as Belin's raising of his helmet to speak to his brother (5193), adds to the illusion of reality and probability that we find in minor as well as major characters.⁶

The French author, on the other hand, tends rather to describe groups than to make single characters real. He rarely uses a bit of setting in connection with a character, as Layamon does rather frequently. He is less careful about giving the relative positions of characters. He describes a minor action less often and his characters therefore do not seem so natural or so individual. They are allowed dramatic expression less frequently and less vividly. Wace's depictions of the expression of the emotions of the characters is not so graphic. He frequently does not introduce minor characters where Layamon does with great dramatic gain. He gives set descriptions perhaps more frequently than does the English writer, but the descriptions are

⁶ All the touches mentioned in this paragraph are found in the English *Brut* alone.

neither particularly vivid nor particularly individual. At times his stylistic device of repetition and word-play leads him to give accounts that are longer than those in the *Brut*, but which do not suggest additional character traits. Wace's tendency is towards elaboration in character portrayal, as is Layamon's, but his favorite method is that of combining and repeating epithets and statements, while Layamon seeks to make traits prominent by the use of varied methods of portrayal, and to confer individuality on his characters by allowing them full dramatic expression.

THE CHARACTER OF ARTHUR

"I am most powerful of kings under God himself" (27232 f), cries Layamon's Arthur, and gives us in a line the determining factor in the English writer's conception of the great hero—a conception that is developed with exceeding care. For the poet makes this "mightiest of kings" a person of complexity and individuality, and uses for the portrayal a wealth of material and a variety of method that is remarkable. His treatment differs from that of Wace both in the traits that are assigned to the hero and in the methods by which his character is developed.

The preparation for his appearance gives the initial emphasis to his character and is far more elaborate in the English work. The first mention of him is Merlin's prophecy to Vortiger, which does not differ materially in the two accounts (cf. L 16092 ff, W 7771 ff). He is to be a wild boar, destroy detractors and enemies and rule Rome, a conception, it will be noted, political and warlike in both writers—anything but romantic. The second prophecy, too, is almost the same (L 17972 ff, W 8544 ff). The first mention by name is given by the authors in their remarks concerning Arthur's conception. Wace writes of "le bon roi, le fort, le seur" (8965), while Layamon's expressions are "kingen alre kenest," "selcuðne mon" (19059 f). Wace's phrase "le bon rois" seems to imply knowledge of the Arthur of the romances,⁷ while the English *selcuðne* suggests elements of the supernatural.

⁷ Although the similarity here may be merely accidental, for the term is employed by Wace in speaking of other kings as well as of Arthur.

Thus far the two accounts have differed slightly except for the somewhat greater minuteness and vividness of the English work, but Merlin's third prophecy, noteworthy for its striking detail and fine poetical feeling in Layamon (18844 ff), has no equivalent or even suggestion in Wace. It is well worth quoting at length:

On hir he scal streonen (18844 ff)
 þat scal wide sturien
 ænne swiðe sellichne mon
 Longe beoð æuere
 dæd ne bið he næuere.
 þe wile þe þis world stænt
 ilæsten scal is worðmunt.

In Rome he shall rule the thanes. All Britons shall bow to him:

Of him scullen gleomen (18856)
 godliche singen
 of his breosten scullen æten
 aðele scopes
 scullen of his blode
 beornes beon drunke;
 of his ejene scullen fleon
 furene gleden.

Every finger of his hand shall be a sharp steel brand. Stone walls shall fall before him. Barons give way, standards fall. . . . He shall fare over the lands, conquer and give laws.

In this splendid prophecy the English writer prepares elaborately for the coming of a hero who shall be at once warlike, political, and romantic.

The account of his birth is thoroughly romantic (19252 ff). "The time that was chosen came, then was Arthur born. Elves received him, enchanted him with magic. They gave him gifts—to be the best of all knights, to be a mighty king, and to live long." In the French *Brut* there is no suggestion of the supernatural and the account is very brief.

Other elements of the marvelous that are found in the English work and not in Wace are the property of changing its size possessed by the round table, the dream prophetic of Modred's treachery, certain features in connection with Arthur's armor

(see below) and most noticeably, the supernatural in connection with Arthur's passing. Merlin gives one more prophecy than he does in Wace and references to his prophecies are more frequent. Merlin himself is a more decidedly supernatural figure in the later *Brut*. On the other hand, Arthur's dream on ship-board is interpreted in Wace (11548 ff) and not in Layamon, an account is given of his contest with the giant Ritho (W 11970 ff) which receives only a slight notice in the English work, mention is made of "mervelles" and "aventures" which are said to have happened while Arthur was at peace (10032 ff), while the English writer gives in the corresponding stage of his narrative an account of Arthur as a peaceful king (22721 ff). Arthur's wonderful exploits in the battle with Lucius (W 13291) are omitted in Layamon (27802), although similar exploits are recounted in other passages (see L 20159 ff, 21257 ff).

In spite of a few touches of the supernatural, Wace's Arthur, like Layamon's, appears for the most part as king and leader, although he rules in a different circle from that developed in the English writer. Suggestion of acquaintance with the chivalric conception has already been mentioned in connection with the term "le bon rois" of the prophecy (see also 13301). Wace uses few other appellatives. Occasionally the hero is "li rois Artus" (as 13595) and "li bons princes Artus" (as 13512). Epithets are few, except in connection with summaries, while the English writer has a host of adjectives and appellatives to describe him. He is most often noble (as *aðele⁸ cniht*, *aðelest cnihten*, *aðelest Brutten*, *aðelest kingen*). He is good (*god king*, *god mon*, *þe sèle*), generous (*metecusti ælche quike monne*), powerful (*riche king*, *æizes-ful*, *hæhze*, *bisie*), keen (*þe kene mon*, *kingen alre kenest*), *ræie*, physically strong (*þe stronge*). He is absolutely devoid of fear (as 26026).⁹ His mentality is good. He is *wis king*, *wisest alre Brutten*, *stiðimoden king*, *stiðimode kepe*. And

⁸ The alliteration is probably responsible for making this epithet the favorite.

⁹ The conception of bravery in spite of fear appears in other characters, as in Frolle, but Arthur's courage is so nearly superhuman that fear is incompatible with it.

his mind was trained, for we are told that the fifteen years between his birth and his father's death were well spent—"he was very well taught" (19903). He was good in peace as well as in war, for the adjective *griðful* is applied to him. He was

. wunsum (22515)
 þer he hafde his iwillen.
 & he wes wod sturne
 wið his wiðer-iwinnen.

His personal appearance is dwelt upon. Since this world was made, it was nowhere told that ever man "so fair rode upon horse" (23793 ff). Again we hear that those who stood by might see "the fairest knight that ever should lead an army" (21163 f). No man ever saw a knight better than Arthur (21164 f). The messengers in their report at Rome speak of his wonderful court and say of Arthur himself "He is the bravest (*kenneste*) man that we ever looked upon . . . Arthur the bold, fairest of all" (25293 ff). He is conceived as a young man throughout. At the time of his father's death he is fifteen years old and is called Arthur the young (19929). The same epithet is applied later after a considerable time has elapsed (23014). In addition to the adjectives, we have several summaries of his characteristics.¹⁰ Those in the prophecies and in the account of the elves' gifts have been mentioned (see also 19936 ff).

Many of the character traits suggested by adjectives and summaries are the same as those of the hero in the French work. There is, however, no intimation in Wace, either in the formal description or in the accounts of action, of the sternness which made Arthur feared by his own men, a sternness not incompatible with a mutual affection that is unsurpassed. The English Arthur insists on complete submission to his will. Highly characteristic is his summons of all good men and brave to go with him; whosoever stayed behind should lose his limbs and whosoever went gladly should become rich (22305 ff; see also 23389). He loved Guitard much, after the latter ceased struggling against

¹⁰ Appellatives are used, as Arthur the *leod king*, the kaiser, Arthur son of Uther, and so on.

him (24081). There was no man bold enough to advise him not to let Childric depart (20901 ff), nor any knight who dared ask of his dream before the king himself spoke (25559 ff). No man dared interpret the dream ill, lest he should lose the limbs that were dear to him (25631 ff). He quells disturbances by personal command, the most noteworthy instance being the Round Table episode, where he metes out brutal punishments to the man who started the struggle for precedence and to his kin (22827 ff).¹¹

In one feature the two conceptions are exactly opposite. The courage of Layamon's Arthur is absolute. His, indeed, was a nature in which the joy in battle left no room for doubts as to its outcome. When he heard of the prospect for battle with Frolle, "he was never so blithe, before in his life" (23645 f). He grieves at having to give up the Roman campaign, but hastens home to avenge himself on Modred. He goes to battle against the awe-inspiring giant Dinabuc with nothing in his heart but absolute certainty of victory. In Wace's Arthur, on the contrary, the element of fear is made a rather important one. Arthur himself mentions after his contest with the giant that he had never felt such great fear except when he fought with Ritho (W 11956; see also 11920, 11987). He is cautious. At the time of the contest with the giant he commands his men not to help him unless the need is urgent, for it would seem cowardice, but he adds:

Et nonporquant, se vous vées (11864)
Mon besaing, si me socorés;

and he attacks Dinabuc without warning (11874). In his speech concerning the Roman campaign (W 11084 ff, cf. L 24999 ff) he dwells on the power of their enemies and advises caution, using the proverb

Qui voit la sajète venir
Torner se doit et bien covrir.

¹¹ The cruel punishments inflicted by him are peculiar to the English work. It is to be noted that the conception here is that of an act of justice: "Wrong was to him wondrous loath," and the punishments are probably thought of as being commensurate with the offense.

He is, however, by no means a coward—"Mais ne fu coars ne lans" (11845). Wace merely follows Geoffrey in making his courage of a less absolute sort than that of Layamon's hero.

Another characteristic which is found in Layamon's Arthur alone is his poetical power. All the really elaborate and very vivid figures that he uses appear only in the English work. His longest poetical passages are his comparison of Childric with a fox (20839-20878) where a really elaborate simile is worked out; his comparison of Childric to a goat (21299 ff) whom Arthur himself as a wolf is ready to destroy; and the passage immediately following, where he likens the knights drowned in the Avon to "steel fishes," ending the account with the ironical "These are marvellous things come to the land, such beasts on the hill, such fishes in the stream" (21331 ff). Another poetical passage follows (21335 ff), in which the figure is changed and Childric's position is described rather elaborately as that of a hunter fleeing from the deer (with reference to Childric's threats).¹² In addition to these longer passages, frequent poetical touches occur in Arthur's speeches, as

gif me mot ilasten (21087)
bat lif a mire breosten.

"They shall fly as the wood when the furious wind heaveth it with strength" (20134 ff), and so on. Arthur's poetical power is, to be sure, the power of Layamon speaking through him, but the fact that several of the most poetical passages in the work are put in Arthur's mouth does much to individualize the hero.

Another trait, already sufficiently illustrated,¹³ that is peculiar to the later conception is Arthur's grim irony, there being only the slightest suggestion of this characteristic in the French work (see W 9577). The English writer also is more careful to emphasize the careful training of Arthur's mind by actual statement (L 19903), although the fact of his excellent mentality may be inferred from actions and speeches in Wace.

¹² Arthur's own tendency to boast is illustrated in these passages. See also 24021 ff, etc.

¹³ But see also L 20287 ff, 21439 ff, 21413 f, 26832 ff, etc.

Arthur's insistence on the value of a king's word as his bond occurs only in the English poem: "Now I know that Frolle will fight me, for it becomes a king, that his word should stand" (23721 ff). His boasting speeches are not found in Wace.

Arthur's other traits are much the same in the two works, the difference being largely in the way in which they are developed. His devoutness, for instance, is not displayed in Wace in dramatic and picturesque accounts such as those found in the English work. We have only such remarks as "Hardis fu, en Deu s'afia" (12039), "Grasses en rant al roi de gloire" (13387), and an occasional call to Christ or Mary for aid (as 9577). In the later poem the first words he speaks on hearing of his father's death (indeed the very first words he speaks in Layamon's *Brut*) are "Lord Christ, God's son, be to me now an aid, that I may in life hold God's laws" (19896 ff). Another instance is the Frolle episode. When Arthur receives the challenge he asks the help of the "high heavenly king, whom he will love while he lives" (23745 ff). And his people pray: "All night long there were songs and candle-light; loudly the clerks sang holy psalms of God." When he dismisses his older knights he bids them (24119 ff) love God greatly in this life, that in the end He may give them His paradise, that they may enjoy bliss with the angels. Arthur's calls to Mary and to Christ for help in battle (as 20653 f) are frequent. The most striking instance of a formal prayer is that which the king makes after his dream of the treachery of Modred and Wenhaver:

Lauerd drihten crist	(25567)
domes walende,	
midelarde mund,	
monnen froure,	
þurh þine aðmode wil,	
walden ænglen,	
let þu mi sweuen	
to selþen iturnen.	

This strongly religious bent in Arthur's character is regarded by Layamon as one that is essential for the conception of a great

king. For we are expressly told that Arthur shouted clear and loud "Now aid us, Mary . . . as becometh a king" (20649 ff).

Arthur's desire to avenge his father is revealed in a highly dramatic scene in *Layamon* (19896 ff) which has no counterpart in *Wace*. On the other hand, Arthur's speech later on to incite his men against the Saxons is more spirited and effective in the French writer (W 9552 ff). *Wace's* device of repeating a word (at times so monotonous) is used here with a remarkably happy effect. The play on *vengiés* and *jo vengerai* brings out the motive of the speech with marked intensity.

The greater vividness of the French writer here is, however, by no means the rule. On the contrary, traits of character are almost invariably revealed in more dramatic fashion in *Layamon*. Several of the scenes which show Arthur's magnanimity towards his enemies are greatly amplified. His treatment of the messengers, for example (L 24845 ff and 25267 ff), his elaborate care for Lucius' body (27848 ff) and his friendliness towards Gillo-mar, are all recounted in *Layamon* more graphically and in far greater detail than in *Wace*. Arthur's regard for his fame is only mentioned in the French *Brut* (as 10455 f), while in *Layamon* it is shown dramatically by his refusal to attack the giant asleep. The songs that reveal Arthur's renown in the latter have no suggestion in *Wace*. Arthur's power over the kings in other lands again is shown in a high light in the accounts of the ceremonies of submission, given very briefly and in general terms in *Wace*.

Some of the coronation scenes, however, are more vivid in *Wace*—the preparation of Caerleon, for instance, and the games and the rather elaborate account of the clothes of the people. The matter, however, is one of the social setting rather than of the character of Arthur himself. It is significant that *Wace* allows his king to become nearly a figurehead in these scenes and at times appears to forget him altogether, while *Layamon*, even in an environment with which he could hardly have been in sympathy, keeps the action concentrated around the king. He does not, for example, break the narrative thread to provide for a

different coronation for Wenhaver, nor does he amplify scenes in which the king has no part.

In the accounts of strife Layamon's Arthur is portrayed more vividly and with a more sympathetic hand. The long and highly dramatic account of his contest with Colgrim is only suggested in the French work (see below). The vivid details which show the giant's prowess and thus intensify Arthur's (L 25885 ff, 25967 ff) are not found in Wace, who writes merely of Dinabuc's general depredations, of the size of his club (11879 f), and of the noise he makes when he falls (11942 f). In one place only does Arthur appear more vividly in battle in Wace (13292 ff). In both works Arthur is the personal leader rather than the tactician, but one strategem not suggested in Wace is treated dramatically in Layamon (20084). Many of the touches by which the English writer gives emphasis to the love of Arthur's men for him are not found in his source (as L 21541 ff, 21355 ff, 21481 ff). On the other hand, the joy of the people at the return of the army is described at greater length in Wace. Here again, however, the part of Arthur himself is almost lost sight of and the group-scene is developed for its own interest.

Arthur's regard for his men is less marked in Wace. The lament for Walwain and Angel, for example (L 28338 ff) is hardly suggested by the "Artus ot de lui dolor grant" (13507). The king's awards to his own men are developed with speech and action in Layamon (as 24100 ff), while Wace employs simple narration. Such natural touches as "Look hither, Key," "Kneel to me, Beduer," "Come near, Borel," in the speeches of the great king aid in giving human probability to his character. Layamon's Arthur calls his men to council more often (as 22257). Even in his role of husband he appears in a more vivid light, for the dramatic "Alas, that I have not Wenhaver here!" (L 28070) has no counterpart in Wace. Indeed the whole dream which tells in allegory of his queen's unfaithfulness and Arthur's vengeance is found only in the English writer.

With Arthur's personal appearance little is done in Wace. Even the rather colorless adjectives that the later writer uses

are wanting. There is, indeed, no attempt to do more than describe his armor, and this is done much more fully and vividly in the English work, in which we have two detailed accounts of his preparations for battle (21129 ff, 23758 ff). In the former we are told that he put on the burny that an elvish smith made with excellent skill:

he wes ihaten Wygar¹⁴
þe witeþe wurhte.

He covered his legs with hose of steel, hung by his side *Caliburn*, his sword, that was wrought in Avalon by magic craft; he put a helm on his head—high of steel, with many a gem-stone “adorned with gold.” It belonged to Uther and was named *Goswhit*. It was unlike all others. He hung on his neck a precious shield. This shield was called *Pridwen* in British. On it was graven “with red gold tracings (*stauen*) a likeness of Christ’s mother.” He took his spear called *Ron*. The later account (23758 ff) has some additional details. He put on his back a garment most precious, a cheisil shirt and a cloth kirtle, on his feet spurs very good. The king leaped to his steed and men handed him his shield made of ivory—“al clane of olifantes bane.” They gave him a strong shaft; at its end was a spear made in Cærmearthen (Merlin’s city) by a smith named Griffin. It had belonged to Uther. Then he rode forth boldly. “Since this world was made, was it nowhere told that ever any knight so fair rode upon horse, as was Arthur, son of Uther.” We have no difficulty in visualizing him even if the only description in concrete terms is that of his armor. In the first of these two accounts the names Goswhit and Wygar for helm and burny, the fact that his shield was of ivory, that his spear was made by Griffin in Cærmearthen are supplied by Layamon (who fails to mention the “nasal of gold” (W 9518 f). More important for

¹⁴ Two translations are possible for this line, that of Madden, who writes “he (i.e., the smith) was named Wygar, the witty wright,” and that of Kittredge, who suggests “it [the burny] was called Wygar (Wizheard) which Witeþe wrought” (*Modern Philology*, 1903, I, 99, Note 4). If the latter be accepted, it adds another proper name in the list of Arthur’s belongings.

visualizing, however, than details of armor is the picture in the second account which has absolutely no equivalent in Wace, of Arthur donning his garments and coat-of-mail, leaping to his steed, receiving his shield and spear from his men, and riding forth.

It is the lack of such pictures of the hero at the beginning of actions that detracts from the reality of Wace's Arthur.¹⁵ Fewer methods of portrayal are used. Many of the very dramatic scenes in which the English writer allows Arthur to reveal his personality have no counterpart in Wace. Songs are not used to magnify his glory. Prophecies descriptive of the hero are introduced less frequently and are not referred to so often.¹⁶ The accounts of Arthur's behavior under emotional stress are less vivid, the action is less definitely concentrated around Arthur himself.

Very important is the difference in the proportioning of events in the two writers. In the case of the second coronation, Layamon's account (24241-25274) is only about one-fourth longer than Wace's (10455-11335), while the ceremonies of submission of four kings are given over two hundred lines in the English writer (22471-22676) against ten in Wace (9942-9951). There is no counterpart in Wace of the whole account of that part of the king's contest against Colgrim (L 20082-20175) which comprises Arthur's feigned retreat, his pursuit of the enemy, his speech to rally the Britons, the somewhat elaborate comparison of Arthur to a wolf, his call to his knights as he rushes to battle, Arthur's forcing of the Saxons to the water and barring them at the ford so that seven thousand drown while the rest are forced to "wander as the wild crane in the moorfen." In this long account the central figure is never lost sight of. The episode of the quarrel that necessitates the Round Table in which Arthur shows himself so decidedly the master of the situation (L 22778 ff) is hardly suggested in Wace. The proportioning.

¹⁵ Wace does introduce such pictures at times (as 9525 ff), but rarely and with little variety.

¹⁶ Compare, for example, the repetition (L 23027) of a prophecy which has no counterpart in Wace.

then, in the English writer tends to add importance to the scenes in which Arthur himself is the central figure, especially those in which he appears as powerful ruler and personal leader.

The difference in the use of romantic elements in developing the conception of the hero is worthy of notice. Layamon's Arthur, as has been mentioned, is only on rare occasions definitely conceived as in touch with the marvelous. The dramatic treatment of incidents that are mentioned gives, however, considerable emphasis. The dream (25579 ff), for instance, is recounted at length and very dramatically by Arthur himself. The statement of his trip to Avalon is also made by Arthur in direct address (28600 ff). He says that he will go to Avalon, to the fairest of women, Argante, the queen, an elf most fair, "and she shall make my wounds sound, make me whole with healing draughts, and I will come again and dwell with the Britons with much joy." Even with the words, a little boat came floating with the waves. In it were two women "wonderfully dressed" and they took Arthur and bore him to the boat and laid him down and forth departed. The *hope* of *Britain* is emphasized. Arthur himself promises to come again (see above). Merlin's prophecy of his return is frequently repeated. Layamon himself remarks that Merlin's sayings were sooth (28649). The repetitions of Merlin's prophecies as regards this and other features gives them greater emphasis. The very romantic conception of Merlin himself serves to magnify the importance of the romantic features.

Layamon, it is to be noted, employs several supernatural features and develops them with marked effect. They are, however, kept subordinate and tend to heighten the conception of the mightiest of rulers rather than to introduce a discordant element. Certain supernatural elements found in Wace are omitted by the English writer. The interpretation of the dream (W 11548) is of little importance. Its meaning is obvious, and the hesitation of Arthur's men to translate it in Layamon furnishes an excellent opportunity for illustrating the trait of sternness that is integral to the English writer's conception. The failure to mention the

“mervelles” and “aventures” which are introduced so dubiously and in such general terms in Wace (10032 ff) is thoroughly characteristic of Layamon’s method. To admit that during the great peace Arthur was engaged in indefinite escapades of which the writer himself refuses to name any because he cannot separate true from false, weakens the imaginative probability of the character.¹⁷

Several reasons can be given for Layamon’s failure to do more than mention the giant Ritho. Dr. Schofield writes, “Layamon hurries past such fantastic episodes,”¹⁸ and seems to imply that it was his habit to exclude such elements from his work. On the contrary, his usual habit is to introduce and enlarge upon features of the marvelous. Indeed, just before Ritho is mentioned, Arthur has been fighting with a giant whom Wace himself says is larger and stronger (11988 ff). Madden¹⁹ regrets Layamon’s omission of the account. Dr. Fletcher explains²⁰ that the “improbable and rather undignified narrative” does not fit in with the English writer’s conception of Arthur as a real monarch. This last view is probably the correct one if certain additions be made. Had Layamon cared to use the story, it is conceivable that he could have made it probable as he does impossible adventures elsewhere. He had, however, just finished an account of a struggle with a giant and his tendency seems to be not to repeat both, when two incidents of the same sort follow one another in Wace. He omits, for instance, the account of the Gabionites cited (W 8153 ff) directly after another Biblical story, and he overpasses Gawain’s killing a second Roman (W 12262 ff). Any elaborated account of the affair with the giant Ritho then was probably omitted, not because it was too fantastic, but because it was not particularly appropriate in itself and was of the same nature as an incident that had just been recounted.

¹⁷ See p. 471 f. for a more detailed account of Layamon’s attitude in such matters.

¹⁸ *English Literature from the Norman Conquest to Chaucer*, p. 352. See also p. 368 above.

¹⁹ III, 397.

²⁰ *Harvard Studies in Philology*, X, p. 160.

In addition to the elements of adventure and the supernatural that have been mentioned as occurring in Wace and not in Layamon, there are certain suggestions of the atmosphere of the romantic stories in the former that are omitted in the latter. These belong rather to social setting than to Arthur's character, but it seems well to treat them here before drawing a final conclusion as to the difference in treatment. In the coronation scene Wace has *amies* (1079) as rewards of prowess where the later writer speaks of *brides* (24674). In the welcome to the army (10431 ff) Wace mentions the meeting of lovers where the English poet omits it. Layamon leaves out of Gawain's speech (L 24955 ff) the suggestion of romantic love that Wace puts into it (11043 ff). The element would indeed be entirely inappropriate in the English author's narrative, for while Wace has Gawain make his remarks in jesting fashion as he and Cadur go up the stairway, Layamon represents him as giving a serious speech in the assembly. Several of the knights of the romantic cycles are treated more lightly in the later *Brut* or are omitted altogether.²¹ Much of the impression of a romantic atmosphere in Wace comes from the use of such terms as *flor de cortosie*, *cevalerie*, *bon chevalier*, *li bon rois*, *cortosie*. Gawain, for example, "dist par cortesie, Marcel, en infers où tu vas . . ." (12238). It is to be noted, however, that the romantic suggestion is an external addition, and not something that grows out of the spirit of the incidents recounted. What is probably the most barbarous piece of work in the whole story, the deliberate hacking up of Boccus's body, is retained from Geoffrey by Wace, while Layamon omits it, probably as being unworthy of his conception of the way in which a brave warrior would treat an enemy's body.

It will be remarked also that the romantic element hardly touches Arthur himself, except as he is the ruler of the surrounding circle. The fact that it is an external feature of this circle rather than an integral element makes its influence even less potent. I must confess I cannot see grounds for such a sweeping statement as that of Dr. Schofield, who writes: "To Wace he

²¹ Yder, for example (W 12336, cf. L 26655).

[Arthur] is the most brilliant of knights, the mirror of chivalry, a romantic hero rather than an actual king."²² As a matter of fact, Wace's Arthur is the ruler of a Norman court, a leader in battle, and to a very limited extent a knight-errant. His only actual adventure in the latter role is the encounter with the giant of Mont Saint Michel. That he performed other adventures is suggested but only in such a way as to weaken the conception. Certain other romantic elements are introduced but are superficial rather than integral.

Wace's picture is, in short, rather out of drawing and it is this that makes a neat and clean-cut comparison with Layamon impossible. In the English poet elements of all sorts are received and made over in such a way as to give complexity to the character and at the same time the material is arranged and proportioned so as to present the picture of a man of many traits, some individual, some typical, none of which is inconsistent with the guiding conception. He is warrior, leader, peaceful ruler, judge and knight. His part as betrayed husband is distinctly subordinated. He is seen at times in a romantic light but this light is not pervasive. The romantic material, indeed, serves only to heighten the conception of a great king, almost superhuman in his powers. The effect of the whole treatment is to present a picture at once complex yet unified, individual yet typical, of this "mightiest of kings under God himself." In Wace the portrayal is blurred. The characteristics of Layamon's king again are so developed as to render him a character of individual and striking personality, while Wace succeeds only at rather infrequent intervals in making us feel the human reality of his character.

V. MENTAL STATES

Of the motives and emotions of the characters the same thing may be said as of the characters themselves—it is quite impossible to give any sort of complete list, for they vary as the necessity of the stories demands. Three things, however, are interesting

²² *English Literature from the Norman Conquest to Chaucer*, p. 352.

and significant—the degree of complexity attained, the frequency with which motives and emotions are expressed and the methods used in such expression.

When we study the mental states as they are depicted in Wace, we find a treatment which is by no means so full or so careful as that of the English writer. By this I do not mean that Wace's narrative is a series of unmotivated incidents which are recounted without any interest in their effect on the feelings of the character. On the contrary, his treatment in this part of the field, when compared with that of Geoffrey, is remarkably full.¹ He seems, indeed, to feel himself under an obligation to tell the motives of important actions if possible, and at times half apologizes for an omission by the use of his characteristic "Je ne sai . . ."² But when his work is compared with that of his follower we find less frequent expression of motive or emotion, less complexity and far less vividness.

The motives and emotions are, of course, most frequently simple and single in both writers, but the English writer tends constantly to assign more motives or emotions or combinations of the two as causes of action than does his predecessor. Where Wace, for instance, merely tells us that Leir left Gornouille, Layamon gives us the information that he departed because of his anger at her *plus* his desire for the counsel of his other child (cf. W 1940, L 3356 ff). Pandrasus in the later *Brut* weighs his pride and love for his daughter against his fear of death. We have first the general statement that the tidings (*i.e.*, the demand for his daughter in exchange for his life) were loathe to him (1038 ff): "of death he was afraid and he was sad in mood." He answered with sorrowful words. Then followed the speech (1043 ff) in which he himself weighed emotions and motives and decided to save his life. In Wace there is no such emphasis on

¹ Note, for example, the motives given in W 9368, 10070 f, 11802 ff, none of which are found in Geoffrey.

² Cf. W 6608, L 12936 ff; W 9464, L 20937 ff). For a discussion of the significance of this phrase see p. 471. The important thing here is that in both the cases cited (and others) Layamon *does* know the motive and gives it with care.

the conflict between his paternal love and the fear for his life. The king sees at once that "li force est lor," and gives Inogen up immediately, comforting himself by the fact that although Brutus is his "enemy" still he is a gentle man and brave (W 571).

The motives of Leir's daughters and sons-in-law are extremely interesting in Layamon. We find Maglaunus (3327 ff) rebuking his wife for her avarice, asking her if she has not riches enough and then adding his own motives, which are by no means disinterested. Leir, he says, will not live long (3330 and repeated 3338) and if "foreign kings" (3331) should hear how they treated him they would upbraid them. Here the leading motive is determined by fear of the "neighbor's voice." This worldlywise speech has no counterpart in Wace. (See W, c. 1940).

The English writer at times further complicates the situation by the addition of a feigned motive. The most interesting case is that of Frolle. Layamon's conception of him as one who is acting a part is interesting, though the treatment is perhaps not entirely consistent. The situation is that of Arthur's siege of Paris. Frolle's men, who are almost starved (23562), come to him and beg him to make peace and become "Arthur's man." Frolle offers to fight Arthur singlehanded (23587 ff) to decide the contest:

For leouere me is to liggen (23611)
bi-fore mine leoden
þan ich iseo an uolde
for-faren heon mid hungre.

The challenge is offered and accepted. It then comes as a decided surprise to hear that

Strong mon wes Frolle (23677)
and sterc mon on mode
and his beot imaked hafde
bi-foren al his duple;

for shame he could not disgrace himself, quit his bold bragging that he had made in the burgh, but

Sæide þat he sæide (23685)
 to soðe he hit wende
 þat Arður hit wolde for-saken
 and nawiht to þan fehte taken

and if he had known that Arthur would accept, he would not have done it "for a shipful of gold" (23694). The statement that he was acting a part comes as a distinct surprise and, as I remarked, does not seem at first entirely consistent. But a closer examination shows that Frolle's altruistic motives have been given only in his own speech, and everywhere in the work, Layamon lets his character speak for himself and express motives in accord with his nature and plans. As a good actor Frolle made his assumption of a motive convincing.³

On the other hand, instead of feigning a motive, a character is sometimes very careful to state that he is animated by only one of a number of motives that might be assigned to him. Claudius, for instance, says:

For nare jitsunge (9490)
 for nare jiuernesse
 ne com ich to þissen londe,
 to hlden fiht stronge;
 ne for nane plihthe—
 buten to biþiten mine rihte.⁴

The expression of motives and emotions is almost invariably fuller in Layamon. The characters are represented as taking great pains to think things out and come to some decision as to a governing motive. Such expressions as "he went into a bower and plotted bale" (17737 f), "he bethought himself what he

³ This extremely interesting depiction of the combination of feigned and real motives and feelings of Frolle (L 23562 ff) has no equivalent in Wace, who says merely (10250 ff) that Frolle saw the sorrow of his people and preferred risking his own life to abandoning Paris, and so challenged Arthur. There is no suggestion of Frolle's real fear, masked by an assumption of bravery, no hint that he expected Arthur to refuse, and was forced by shame to go on with the fight when his challenge was accepted. The whole treatment of the situation in Wace is less complex, less vivid and far less dramatic.

⁴ The account is in indirect discourse in the French work (W 5157), and we are merely told that Claudius did not care to fight if Rome were given her rights.

should do'' (2939 f), are frequent.⁵ The reader feels no surprise if the emotion of a character is not mentioned by Wace, but in the English writer the omission of the expression of an emotion (except a very obvious or unimportant one) is conspicuous. Sometimes the necessity for immediate action seems responsible, as when Merlin's speech prophesying the death of Vortiger, and the imminent attack of Aurelie and Uther, is followed by no suggestion of Vortiger's feelings beyond what is implied in

& þe king lette blawen (16114)
 þreottene bemen
 & forð mid his ferde
 feondliche swiðe.

The poet usually has time, however, to pause for at least a brief remark in such cases and the omission here is striking. Even more so is the omission at the end of another speech of Merlin's—that in which he tells Uther of his brother's death. Here Merlin has counseled him to adopt action, not grief (17926 ff), and it may be that this advice is responsible for his seeming heartlessness. But it is odd that he weeps later when the messengers tell him definitely of Aurelie's death (18140 f). If these omissions of expressions of emotion were frequent, the lack here would seem merely inadvertence on the part of the writer, but their rarity makes one wonder whether they are an expression of a policy of "avenge first, weep at leisure" (like Beowulf's advice to Hrothgar: "Ne sorga, snotor guma; sēlre bið æghwām, þæt hē his frēond wrece, þonne hē fela murne," 1384 f); or whether they are due to some lack of absolute reality of conviction, when the information is given as a prophecy, not as a definite fact.⁶

⁵ The representation of characters in deep thought occurs frequently in Wace. Occasionally we have such expressions as "Pansa et pansa et dota" (12675), but the definite suggestion that the characters think their way to a decision comes less often than in Layamon.

⁶ In the case of the first incident, Wace, too overpasses the emotion (7777). In the second instance he gives an expression of Uther's emotion immediately after hearing of Aurelie's death from Merlin (W 8531). Had Wace failed to suggest the emotion in both cases his omission would not

The motives and emotions, then, are more frequently specified in the English work, and there is far greater variety in the method of their expression. In Wace a simple and often rather colorless statement is the usual thing: "Angoisseus fu. mult s'esmaia" (12674); "Gornoille . . . grant escar tint de son père" (1905 f); "D'ire et de rage furent plain" (13219); "Mult fu dolans" (8531); "Il fu de Brien angoissos, et de la socolre curios" (14807); "forment se corroça" (14306), and for group emotions, "cil de Rome resbaldir." Layamon too uses these short expository statements but with far greater variety. A few illustrations may be cited: "Wælle bliþe wes . . . Octa" (19470 f); "þe king wes an breoste, wunder ane bliþe" (17474 f); "þa wes swiþe grim, Dinabuz touward Mærlin" (15566); "þa weoren heo bliþe, on heora breost-þonke" (1935 f); "þer fore him ofte scomede, & his heorte gromede" (13763 f); Arthur "reosede on heorte" (21932), etc., etc. Frequently a general superlative is used, as: "Wel oft wes Leir wa, and neuere wurs þanne þa" (3452 f); "Oft wes þen mæidene wa, & næure wors thanne þa;" and for groups of men "þer uore heo [the Britons] weoren saeri, & an heorte druri" (14546 f); "þa wes Lundene folc mid sorþen ibunden" (12634 f). A kind of superlative that is frequently used is an admission of the poet's inability to describe an emotion adequately because of its magnitude, as:

næs nauere þe mon iboren (12532)
 inne nare burhþe
 þe auere mihte tellen
 þurh nane spellen
 of þere muchele særinæsse;

or such an expression as "no man who would not weep at their sorrow," in the account of the shipwreck of the maidens (11980 ff).

have been noteworthy, for he frequently fails to emphasize or even to mention the feelings of his characters. The fact that he does assign the emotion in one place, however, serves to make the omission in Layamon all the more striking.

The mere expository statement of an emotion or motive is, however, rarely used alone. The concrete accompaniments are frequently noted, sometimes very conventional ones, as

þa king gon siche sare (12772)
 him gunnen glide teores,
 & urnen his æjene
 þat his hired-men hit isejen;⁷

It is interesting to note, however, that weeping does not seem to have been considered appropriate for men except under the stress of great emotion. For Cadwalan asks Brian "Why weepest thou? Thou art usually considered a keen man. Hast thou now taken lady's manners?" (*quene þeouwes*, 30282). (See also a similar remark addressed to Vortiger: "Why mournest thou? Thou art no woman to weep so sore," 13632 ff).⁸

A very frequent conception of thought or the temporary suppression of a motive or emotion, peculiar to the English writer, is that of utter stillness, as L 17055 ff, 26353 ff (no equivalents in Wace). Probability is reinforced in the description of Merlin in deep thought or trance, by a reference to eye-witnesses:

Mærlin sæt him stille (17906)
 longe ane stunde
 swulc he mid sweuene
 swunke ful swiðe.
 Heo seiden þe hit isejen
 mid heore ajen æjen
 þat ofte he hine wende
 swulc hit a wurem weore.

When he woke he "quaked" and spoke.⁹

⁷ Wace, in even more conventional terms, writes "mult fu piteus, Devint tot tristes et ploreus" (6543 f).

⁸ Weeping is frequent in Wace and there is no suggestion, as in the English work, that it was unsuitable for a "keen man." Possibly the criticism of undue emotional expression may be considered an English touch.

⁹ For this Wace has the comparatively colorless
 Et Merlins mult se contorba, (8517)
 Dol ot au coer, mot ne sona.
 Quant ses espéris repaira,
 Mult se plaint et mult sospira,
 with no suggestion of how Merlin actually looked and acted under emotion.

A change of color is frequently noted by both writers, but the mention is more frequent in Layamon and there is usually more vividness in the English work. In Wace, for example, there is no expression or hint of any emotion on Cordoville's part at the reception of news from her father (see W 2030 ff), while his follower informs us that she turned red as if from a draught of wine (L 3528 f). Leir's change of color is noted in the French work: "De maltalant devint tos pers" (1793), but the later writer introduces a simile: The king grew dark as a black cloth. A more elaborate description is the very graphic account of Arthur's change of hue on hearing of his father's death, which has no parallel nor suggestion even in the French text.

Arður sæt ful stille (19887 ff)
 ænne stunde he wes blac
 and on heuwe swiðe wak;
 ane while he wes reod
 and reousede on heorte.
 þa hit alles up brac
 hit wes god þat he spac.

The mention of smiling is common in both works, but Layamon frequently uses the laugh with a signification that is different from the modern conventional (if not the modern realistic) manner. Arthur laughs with triumph, for instance, at times before his bitterest taunts, as after Childric's surrender when he laughs with a loud voice and cries

Iþonked wurðe drihtene . . . (20827)
 þat Childric þe stronge
 is sad of mine londe;

and again, after slaying Colgrim, he laughed and spoke with gameful words

Lien nu þere Colgrim (21431)
 þu were iclumben haȝe.

But sometimes he laughed with affability, as when at Gillomar's offer to be his underling he laughed with loud voice and answered with gracious words. "Grinned" is used to express derision—

Austin taught Christianity and "they grinned at him" (29550). In Wace we are merely told that the people were of an evil sort (14167).

Swooning is mentioned more frequently in Layamon. One quite realistic account that is entirely lacking in the French writer is that of Godlac, who when he received news of his sweetheart's wedding to another in a letter accompanied by her gold ring,

(4516)

stille . . . wes iswojen
on his kine-stole;
men warp on his nebbe
cold welle watere.

Minor action of characters under emotional stress are frequently added by Layamon, as Caesar's angry gesture when he threw the letter to his foot (L 7380), and so is the dramatic account of Arthur's action after his dream (L 28006 ff):

(28006)

Arður þa up aras
and strehte his ærmes.
he aras up and adun sat
swulc he weore swiðe seoc.¹⁰

At times the concrete in connection with the expression of sorrow passes from the dramatic into the theatrical. Such a case is that of the reconciliation of Brennes and Belin, where their mother deliberately plans the stage appearance that is to go with her sorrow (4993 ff). She put on a "curtel" that was all tattered, lifted it to her knee and went barefoot. This is the one case in which Wace's expression of individual emotion is comparable with that of Layamon. In the French work the queen's emotion is more touching and natural. The tearing of her clothes is brought in while she is actually appealing to her son "with embraces, with kisses, with sighs, and with tears" (W 2757 ff).

As regards group emotion, the earlier author does not give it expression so frequently as does Layamon, nor does he elaborate

¹⁰ Cf. also L 18377, 22281 ff, 18380 f, 15688 ff, 15471—no equivalents in Wace.

so often, but when he does elaborate his expression is as vivid as that of the English writer.¹¹

In connection with emotion both individual and group, or its attendant action, a figure of speech is frequently used by both writers. The French poet uses this device less frequently, however, and his figures are more conventional and less carefully elaborated. One of Wace's most involved similes may be cited for comparison:

Si comme lions orgillos (8741)
 Qui de longes est famillos
 Ocit motons, ocit berbis
 Ocit agniæ grans et petis,
 Altresi li Breton faisoient.

Here most of the apparent elaboration comes from the list of animals slaughtered, which is simple enough in itself. There is nothing in the French writer so vivid or so poetic as Arthur's hot desire for revenge against Colgrim, which is expressed quite elaborately by speech, then by action—he caught his shield up before his breast and began to rush—

swa þe runie wulf (20123)
 þenne he cumeð of holte
 bi-honged mid snawe
 and þencheð to biten
 swulc deor swa him likeð.

Both writers use speech to reveal emotion, but the device is used less frequently and more conventionally in the earlier writer. In Layamon, if a feeling is stressed at all, one of its forms of expression is likely to be in discourse. In Wace the less dramatic method of simple narration is frequently used instead. In a short section of the Leir story, for instance (L 3325–3441, W, c. 1940–2020), the lament of the king (L 3359 ff), the speech of Gorniole to her husband expressive of her exasperation, beginning “lauerd beo þeu stille” (L 3342 ff); the speeches of

¹¹ See, for example, the account of the sorrow of Aurelie's men (L 17792–17802), where Wace writes simply:

Dex, quel dolor! morir l'estut! (8485)

Regan (3381 ff) and of Hemeri (L 3393 f) indicative of their determination to get rid of Leir, have no counterpart in the French text. Leir's fullest verbal expression of his sorrow beginning "Wela, weolla, wella" (L 3411-3441) is represented by two commonplace lines in Wace (1948-50). On the other hand, the highly conventional apostrophe to Fortune which Leir utters in Wace (1961 ff) is not represented in Layamon except where "Weal" is mentioned in the sincere and highly individual expression of his personal grief.

In both writers, then, the emotions expressed are numerous—all the ordinary primitive ones, though not the finer shades. The motives, too, are of many sorts though of no great subtlety. Most of the forms of expression which occur in Layamon are found in the French writer but their use is less frequent, less complex, less vivid, and less dramatic. Simple exposition is employed, but with less variety than in the English writer. Where greater elaboration is required, the tendency with Wace is to expound further, with Layamon to be more concrete and dramatic, Wace notes look, attitude, and gesture, but less frequently and less vividly than does Layamon. He uses figures of speech, but less suggestively. One of the earlier author's forms of revealing emotion or motive is in speech, but we often find simple narration where the English writer uses the dramatic form, and the speeches in the English *Brut* are frequently colored with a more distinctly personal tone than in the French. In the expression of group feeling Wace is as skilful perhaps as is Layamon, but in the expression of individual motives and emotions, his work does not compare in excellence with that of the English writer.

VI. PLOT

The question of plot structure and development in the *Brut* is, of course, not so significant in many ways as it would be if the work were conceived purely as fiction and were original with Layamon. Whatever may be one's theory of sources, it is at any rate self-evident that the general form of the work, the order

of the narrative, and the outlines (or more) of most of the episodes came from Wace, who in his turn borrowed them from Geoffrey. It is also highly probable that where an independent incident is not even suggested in any of the existing Wace manuscripts, its outline or suggestion is found in the Wace manuscript which Layamon had, or was obtained from some other written or oral source. The poet's idea that he was writing history—even though it is history “with a difference”—would render his invention of entirely unsuggested incidents or facts improbable.

The narrative as it stands is simple, straightforward, clear in all three writers. The successive episodes (sometimes merely reigns) are strung simply enough on a thread of time-sequence, and the incidents within the episodes almost always show a close relationship of cause and effect (with the linking motives or emotions for the most part carefully expressed). Certain exceptions to the general rule of clarity in plot progression and motivation can be cited. Incidents, for instance, which have no bearing on the main development are inserted at times for their supposed historic value. Certain episodes are not made probable by any of the authors. The “bull's-hide trick,” for example, is not convincing (see L 14186 ff). It is difficult indeed to see how it could be made so. The irrationality in the division of the land in the Leir story is found in all three. Shakespeare himself did not remove it. In the story of the relations of Joram and Merlin there are several loose ends (see 15828 ff). One is not told, for example, why Joram demanded the blood of a child without a father—whether he really got some word from his incantations or whether he merely thought to make an impossible request. Nor does one know exactly what to understand by Merlin's bitterness against Joram. It is difficult to tell whether an earlier cause for enmity is to be assumed, or whether Joram is punished merely because he hit upon an unlucky prophecy. Occasionally minor inconsistencies in numbers are found in the English work alone, as when we hear of three men (19017) with Uther, when only two have been accounted for. Now and again a contradiction in

time is found only in Layamon, as when Cunedagius' reign is given as thirty-three winters in line 3872 and thirty winters in line 3882. On the other hand, Layamon at times is more accurate than the other two, as when he correctly mentions only four kings (4046) where both Wace and Geoffrey speak of five but account for only four. Contradictions, however, are so rare in all three works that where one is found a bad text or a scribal error is probably responsible. Consistency and careful motivation and progression are the general rule.

Part of the success in plotting comes, of course, from the simplicity of the task—the outlines are given, many of the sections are little or nothing more than a chronological account of the important events in a reign, and the threads are usually single. When there is any complexity each one of these early authors feels at perfect liberty to tell the reader just where he is in the story. He goes back and picks up a thread openly and without any attempt to conceal the machinery.

The transitions are equally simple. The writer passes from reign to reign, from incident to incident, from place to place, by some convenient and nearly colorless word¹. Occasionally the English writer has a rather skillful transition that shows a decided improvement on the narrative method of his predecessors. An important example may be cited from Arthur's reign. After the Round Table is built the king has a feast (22933 ff). A picture is drawn of the knights sitting around the table. The mention of the table suggests the many lies that are told about it and also about Arthur. A general statement is made of the way in which friendship or hatred often distorts the truth about a man's personality. The former has prevented the exact truth about Arthur from being known. A statement of what is the exact truth follows. This truth was told by Merlin before Arthur was born and Merlin's prophecy is repeated, ending with the statement that there will be great sorrow at Arthur's death. The belief of the Britons as to his return is mentioned without acceptance of any theory as to whether he is dead or not. But when he

¹ As *quant* in Wace, *þa* or *seoðen* in Layamon.

was in the world, at any rate, he was a wise king, loved by his men :

Cnihtes he hafede prute
and græte on heore mode
& [they] speken to þan kinge

(23085)

(advising him to go to France). And so, after all the long interpolation, the author returns to the assemblage with no abruptness and with no crude mechanical transition. Wace's work here is not nearly so skillful.² He has less material to manage and what he does present is arranged less skillfully. On the other hand, he sometimes introduces incidents in such a way as to give a more natural effect than that found in the English *Brut*. In the first interview of Vortiger and Hengest, for instance, the latter's mention of Mercury leads very naturally to the king's inquiry as to his religion (6925 ff),³ while in Layamon the question seems rather forced.

A sort of transition which the English writer uses with far greater frequency and skill than his predecessors is what may be called the "action link," that is, the rapid account of the less important actions that took place between two main incidents or scenes. Indeed, one of the principal methods of amplification used by the English writer consists in filling in connective action. The result is of course not always a gain. Abrupt transitions are often better than the use of trite details. Layamon does not, however, carry the device to an extreme, and some of his best things are found in the connective passages. The splendid prophecy of Merlin, for instance, occurs in a passage that might have been condensed to a few lines, as indeed it is in Wace. The same is true of all the passages that show Arthur warring against Colgrim and uttering his poetical and ironical speeches (see 21261-456; 20839-870, etc.). Such episodes, however, have been raised in the English poet to so high a plane that they take rank

² For another example of Layamon's greater skill in transitions, see L 25271 ff.

³ Cf. also the way in which Arthur's account of the "Long Lake" is introduced (L 21957 ff, W 9764 ff).

with, or in some cases above, the main episodes as they are found in Wace.

Action links, more properly so called, are those which comprise actions that are intrinsically less important than the main incidents. At times some account of such actions is really necessary for clarity. Coherence demands at least a suggestion of how the tidings of Belin's victory come to Rome (L 5484-9), for instance, although Wace omits any mention of the passing of the news. Very often Layamon's action links are of an epic sort and develop the meetings of kings (or other important characters) with details of ceremonial (see L 3956 ff, 20556 ff, etc., etc.). Frequently he introduces the actual coming of a messenger where Wace has only a vague expression, and often produces an admirably dramatic effect by the use of the device. Layamon's use of action links, then, as regards his relation to Wace is of three kinds. He sometimes uses connective material of such an elaborate sort that it becomes of as much importance as the main episodes in Wace, thus giving his work at times an entirely new aspect. Occasionally he narrates minor actions which are not found in the French writer and which are absolutely necessary for coherence. And very frequently he introduces connective material which is not necessary for clarity but which produces an effect of epic richness of detail, and which at times is of great importance from a dramatic point of view.

Another interesting feature of Layamon's method is his insistence upon forecasting the outcome. Just as he rarely leaves the reader in the dark as to the real nature of a character, so he seldom fails to warn him of the way in which things are going to turn out. He does this in various ways, speaking in his own person. The forecast is often made by the statement that a speech is not true. Warning is given, for example, of the fact that the older sisters are to mistreat their father Leir, by the device of labeling their promises "leasings" (2982) or "nothing sooth" (3013). More definite provision comes from the use of such expressions as "Thus they (the elder sisters) spoke, but afterwards they broke their promises." The statement that men

are "fated," or doomed to death is common. Pandrasus came with a great army, "but some were fated (*faie*)" (517). Antigonus came "to his bale siðe" (567). Very interesting is the provision in the case of Agag: "His fated blood was troubled and urged him to march" (16647 f). At times the hint of the outcome is given in an exclamation, as "Alas, that the king knew nothing of his thoughts, his treachery . . . That he did soon thereafter." So careful is Layamon to make sure that the reader will not be deceived as to the outcome, that when a speaker forecasts an event the author adds the true provision after the speech. Hengist tells his men "but they [*i.e.*, the enemy] are all doomed" (16300), but after his address is finished we learn "but it was otherwise fated" (16329). The forecast may come directly before an incident or may precede it at some distance. We learn early, for instance, concerning Silvius, that

ah lut ȝer he leouede (252)
for his ahne sune seopen
hine sceat to deape,

and a more immediate warning is given when Brutus goes forth to the hunt with his father who "feie-sið makede" (304). This device of warning the reader in some fashion or other of the denouement becomes at times almost a mannerism in the English writer. It tends, however, to add to rather than to detract from the dramatic effect; it does not interfere with suspense and it shows that the author himself kept the end always definitely in view.⁴

All three authors make use of many different methods of presentation in developing their narrative. Direct narration is much used. General narration is often introduced when a lighter stress or a more rapid account is desired. The various forms of

⁴ Wace's use of phrases or clauses that forecast the outcome is less marked than Layamon's. Occasionally he makes such a remark as "It came to a bad end" (7204). At times he labels a speech as false and thus suggests that its promises are not to be fulfilled. Concerning the pretended divination of the soothsayers he has a characteristically cautious remark: "But perhaps they lied" (7530). The remark that a person is "fated," that suggests the outcome so frequently in Layamon, has no equivalent in Wace.

speech are used with great frequency and among their many purposes often serve to carry along the plot thread. The next step in the action is frequently sketched in monologue, oration, etc. The delivery of a message or a letter (which may be considered a form of speech) frequently determines the next action. Boasts and taunts, naturally enough, often help in plot development.

The use of one form of narration rather than another, or of one plus another, has much to do with the emphasis given to a portion of the plot. General narration is used freely for purposes of subordination. Wace uses the dramatic method more frequently than does Geoffrey, but in comparison with Layamon his tendency to use unadorned simple narration is marked. The English writer's work is consequently by far the more varied. Occasionally, indeed, a merely preliminary incident is developed with direct narration and dialogue in a way that gives it an importance entirely out of proportion with its intrinsic value for plot furtherance. A case of this sort is the account of the journeying of Brian (30666 ff) before he killed Pelluz (30852 ff). For the objective point—the murder—it is necessary only that some way of Brian's getting to Pelluz be told—not at all necessary that a detailed account of his coming as a merchant and his disguise as a pilgrim should be given. Here and in similar cases, however, the features of the account were probably conceived as being of so much interest in themselves that they deserved to be developed for their own sakes.

But if the English writer occasionally develops a distinctly minor incident for its own interesting features and out of all proportion with its importance in the sequence of events, Wace on the other hand now and then leaves out an incident that is really necessary. For example, neither he nor Geoffrey account for the first fifteen years of Arthur's life, but leave him abruptly at his birth and make no mention of what he is supposed to be doing from that time until Uther's death. In the case of such an important character Layamon's information that he was brought up in Brittany and well instructed (see L 19864 ff) is interesting, if not essential. More important is such a case as

that of Cadwalan and the human flesh that was given him in place of venison. After all the long preparation (14630-14660), which includes the king's demand for venison as the one thing that will help him, Brian's sorrow at his illness, his determination to get the meat, the hunt in which no deer was found, Brian's sacrifice of his own flesh, the preparation of the meat, the narrative is decidedly weakened by Wace's overpassing the objective point with the non-committal "I don't know whether he tasted it, but he got well" (14661 f). One may not care for the semi-cannibalism of the episode, but if the story is to be told at all, surely Layamon's frank acceptance of the culminating incident is the better way—"The king sat on his bed, ate the roast meat . . . got better in five days . . . never knew what he had used" (30594 ff). Another case of somewhat the same sort is that of the fate of Judon. Wace (following Geoffrey) allows her simply to drop out of the narrative after she kills her son, without a hint as to what happens to her, while Layamon's account is much strengthened by the description of the death penalty that is meted out to her (cf. W 2227 ff, L 4032 ff). Perhaps the most striking instance of Wace's failure to round out a series of episodes is in the case of Arthur's last battle and his departure for Avalon. In both Geoffrey and Wace the final incidents in the life of the great king are given briefly and without color or vividness. Layamon alone of the three presents the closing events in such a way as to present an appropriately important end for the career of the mighty hero.

One method of securing emphasis used by both writers is the repetition in some other terms of an account that has been given first in direct action and speech. Layamon uses this device more frequently than does Wace and at times with considerable skill. An instance in which a very happy effect is obtained by this method is the account of the storm in which Godlac's ships are wrecked, given very vividly in full detail in its place in the narrative and repeated in general terms by Godlac himself when he is asked why he is in England.⁵ Mere verbal repetition, how-

⁵ See p. 392 f. The second account does not occur in Wace.

ever is used to a much greater extent by Wace, though the English writer has caught the mannerism to some degree. In view of the far greater bulk of the English work, it is interesting to note that Layamon at times makes his account much briefer than does Wace. He does not show the latter's tendency to become entangled in mere verbal repetition to such an extent that narrative progression is hindered.⁶ He also seems regularly to omit the second of two successive incidents, when they are of almost exactly the same sort, and thus effects a decided gain in emphasis.

The question of the difference in proportioning events in the two writers is interesting. A significant and probably sufficient illustration of the difference is given in the discussion of Arthur's character where a change in proportion is shown to be one of the most important factors in giving a new conception of Arthur and a new character to his rule.

The narrative outline, then, is borrowed in the case both of Layamon and of Wace. But while the latter keeps rather closely to the proportioning of events as found in Geoffrey, the former often uses such a different ratio of emphasis that his work acquires an entirely new appearance. He uses motivating and culminating incidents more carefully than does Wace. He employs connective material that is not found in the latter, both in the interests of clarity and for its own sake. At times this matter consists of minor actions that produce an epic sense of richness and occasionally effect a decided dramatic gain. Frequently it is so developed as to change radically the proportion. Layamon is undoubtedly too diffuse at times, but his new material is generally important, and he shows himself able to write more briefly than Wace when emphasis is to be gained by so doing. Wace at times arranges his incidents more naturally, and consequently more artistically, than does the English writer, but in such cases he is usually working with less material and his task is easier. On the other hand, Layamon sometimes proves himself able not only to present a much greater amount of material but also to manage it more effectively.

⁶ At times, to be sure, Wace's use of verbal repetition gives an excellent effect (see p. 433).

THE DRAMATIC METHOD

The discussion of the dramatic method of presentation does not, of course, belong exclusively under the head of plot development. Indeed, there are no features of Layamon's work which can be discussed in any detail without some suggestion of his dramatic skill, and in a study of Wace's *Brut* the tendency everywhere is to write "less dramatic" or "not dramatic" in comparison with Layamon. An emotional coloring is given less frequently to the conception of time, because characters voice their feeling as regards both the indefinite and the immediate past less often. Bits of place-setting are seldom or never introduced to emphasize the action of an individual. The obligations of kinship, the ties of ancestry, the hatred for foreigners, the question of ceremony, all appear less important in Wace, largely because they are not thrown into high relief by dramatic presentation. Hand-to-hand conflicts are less vivid because they are described for the most part in general terms, while the English writer leads up to the final catastrophe by recounting blow after blow until the final one is reached. The earlier writer's characters are not allowed to reveal themselves so frequently in action and in speech as are Layamon's. The latter's trick of introducing a minor character to change the course of events at the crucial moment is not used. When the French writer does introduce such a person, it appears to be merely for the sake of variety, not for any purpose of dramatic gain. The highly effective device of making one person spokesman or leader for a group seems due to the keener dramatic sense of the English author. The difference in the portrayal of mental states is especially noteworthy. One of the most important reasons for the greater reality and individuality of the characters in the English *Brut* is their highly dramatic presentation while they are under mental or emotional stress. This is especially true in the case of Merlin and of Arthur. The fact that Wace does not allow his characters full dramatic expression serves at times to make his own attitude easier to define than is Layamon's. The marvelous elements receive greater emphasis in the English work

largely because the scenes in which they are presented are recounted with a keener sense of the values of the grouping of characters, the assigning of speeches, the holding of suspense, and so on. The greater effectiveness of Layamon's method of presentation, then, is prominent, no matter what feature of the work is being discussed. The fact that suspense and surprise and the prevailingly dramatic method used in the furtherance of incident—three important features of plot development—could be best discussed in connection with dramatic scenes, is responsible for introducing the discussion of realistic and dramatic features here.

Power of visualization is, of course, an all-important aid for the dramatic handling of scenes and in this the English writer far surpasses the French. Everywhere in his work it is evident that he clearly pictures to himself the scenes that he is describing. He indulges little in accounts of inanimate nature or objects of architectural art, but when he does introduce descriptive passages he uses vivid and suggestive detail. His vocabulary is picturesque. Condensed metaphors are very numerous—guides, for instance, are *waie-wite*, the crown is the *kine-helm*, the throne *kine-stole*, weapons bite and sting. Vivid expressions such as "Speak no word further than the spear's point," "Greet Scotland with fire" (19373), "make waste paths and many wildernesses and widows enough" (as 17330 f) are found constantly.⁷ In the case of abstract conception the tendency everywhere is to use a concrete expression or to personify the abstract. The force of hunger, for instance, is expressed on the one hand by "he might never bite food," on the other by the statement, "Hunger stood at every man's gate."⁸

In spite of the vividness of his method of presentation Layamon rarely mentions color, although he does so more frequently

⁷ For a longer picturesque passage see p. 383.

⁸ See also pp. 504–506. Wace uses concrete expressions less frequently and does not tend to personify the abstract. His vocabulary is not so rich in condensed metaphors and he presents no figures that are comparable to the elaborate poetic utterances of Layamon's Arthur or his Merlin.

than Wace. Occasionally he speaks of a "red shield," of "red blood," of "red gold." White and black are often mentioned, the former generally as an equivalent of bright, as "white helms," "white sun" (as 31087), the latter usually in connection with monks' clothes. The terms "snow-white" and "milk-white" occur. "Hoary-locked" is employed in the description of Helen's nurse. "White and red and the good green" is the expression used to describe the color of the coronation clothes. "Gold" (or *gold-fah*) is the most popular, and is used in description of hair, and of clothes and armour, sometimes as indicative of their shade, sometimes of their material. His lavish use of gold and silver may perhaps be considered an English trait. But when all the references to color are collected the list is very short in comparison with the bulk of the work. At first this appears remarkable in view of the author's clarity of vision, but the explanation is not far to seek. His interest is in action rather than appearance *per se*. He gives enough description to make vivid the scenes in which his characters reveal themselves by speech and by deed.

Some of the incidents he presents may be called picturesque rather than dramatic, because the interest is centered on the immediate actions of a character (or characters) rather than on the outcome. A short scene of this sort which has no equivalent in his source is that in which the wise man cut the bull's hide that was to surround Hengest's castle:

He took the hide and laid it on a board, and whet his shears as if he were to shear. . . . Of the hide he carved a thong very small and long . . . as a thread of twine; when the thong was all slit it was wondrously long, therewith he encompassed a great deal of land (14211 ff).

Another such brief but vivid scene is that in which Vortiger goes to ask peace from Vortimer:

He took a spear shaft, long and very tough, and put on the end a fair mantle, and called to the Britons and bade them abide for he would speak with them. . . . He went on land and bore a wand in hand (14752 ff).

A dramatic surprise comes at the end of the scene, for while Vortiger and the Britons are parleying, the Saxons treacherously leap into their ships and sail away. For this again there is no equivalent in the earlier writer.

In one sort of picturesque scene Wace excels both Layamon⁹ and Geoffrey. He presents several descriptions of busy scenes that are strikingly vivid. The best is perhaps the account of Arthur's embarkation. Others are the description of the preparation of Caerleon, the games, and the return of Arthur's troops. These scenes, however, are realistic rather than dramatic. They simply present the busy actions of groups of people.

In the scenes that lead up to a climax through individual action and speech Layamon invariably shows better workmanship. Such scenes, as has been remarked, necessarily receive mention in connection with the discussion of every part of narrative technique. The features that belong peculiarly to plot have not, however, been adequately discussed. Neither writer is at any pains to keep the reader in actual suspense as to the outcome. Layamon, indeed, usually warns the reader repeatedly of the denouement¹⁰ without, however, any loss as regards interest. The poisoning of Vortimer by Rowenne, one of the most dramatic scenes in the work, is perhaps the best example of his usage in this respect. We are told at once that the queen is treacherous (14956, etc.). We are asked to hearken to her deceit, how she tricked Vortimer; the king received her fair to his destruction (*fæie-siðe*) (14977). But our interest in her actions and their outcome is unimpaired throughout. Rowenne went to the tun that contained the king's most precious wine. She took in her hand a bowl of red gold and began to pour on the king's bench. When she saw her time she filled her vessel full and before all

⁹ Although Layamon at times has a group-scene that is very good. His descriptions of preparations for war and of the approach of armies, for instance, are excellent, and have no equivalent in Wace. See p. 412.

¹⁰ See p. 454 f. above. Layamon frequently allows a character to give wrong forecast, a device which at times gives effective dramatic irony, as when Frolle says before his fatal combat, "In God is all the right" (23580).

the company she went to the king and thus the treacherous woman hailed him, "Lord king, Wassail:"

Hearken now the treachery. . . . The king received her fair to his own destruction. . . . To the king it seemed a game, for her speech he laughed. Hearken how she acted. . . . In her bosom she bore a golden phial filled with poison. She drank from the bowl until she was half done. While the king laughed, she drew out the phial; the bowl she set to her chin, the poison she poured into the wine, and handed the cup to the king. The king drank the wine and the poison therein.

The objective point, the death of the king, does not occur in the same scene, for the narrative demands that Rowenne shall have time to get away. Up to the giving of the poison the handling is admirably dramatic.¹¹

In the story of Octa's submission (L 16769 ff) we have an instance of suspense without giving away the outcome.¹² There is no hint of what the king's decision will be. An interesting feature of Layamon's account is the way in which he keeps the attention focused on the picture of Octa and the king while the debating as to his fate is going on, by the use of such remarks as "and ever Octa lay so at the king's feet and all his knights behind him" (cf. W 8115 ff).

An instance of surprise, although there is no doubt as to the final outcome, occurs in the story of the giant of Mont Saint Michel. Here Wace's treatment is decidedly less dramatic. The discovery is, of course, not an objective point for which careful preparation is necessary. Indeed the whole effect is lost if the surprise does not come suddenly, and Wace weakens the account by "writing around" the situation. Instead of Layamon's abrupt change "He thought to find a fiend that he might fight and prove himself—but he found there an old woman . . .",

¹¹ The scene has no equivalent in Wace. Layamon's treatment of scenes of poisoning and other sorts of murder is invariably dramatic. Cf. also the murder of Poreus (4002 ff), the poisoning of Aurelie by Appas (17646 ff); the assassination of Constantin (12958 ff), of Constance (13517 ff), of Uther (19624 ff), of Pelluz (30820 ff), and so on. See also p. 493 f. for a further discussion of the difference in method.

¹² See also the Merlin scene, described p. 485 ff, where the actual cause of the falling of the wall is kept doubtful until the last moment.

Wace tells that Beduer said that not even if his life were to be forfeit would he prove cowardly:

Mais cel pensé ot il en vain, (11650)
 Quar qant il vint sus al terrain
 Un feu ardant vit solement. . . .

and so on for several lines, before the old nurse is finally discovered.

In presenting his narrative dramatically Layamon uses many more forms of speech than does Wace and uses them far more frequently. He employs boasts¹³ and songs. His threats and taunts are more vivid and elaborate. Once at least a passage occurs which, consciously or not, presents a formal lament.¹⁴ Inanimate objects are addressed, as a sword—"Woe worth the smith that forged thee!" (1562 f, not in Wace). Characters admonish themselves, as Corineus, who urges himself to action: "Away Corineus—Art thou not chosen knight?" (1538 f, not in Wace). Changes are occasionally made from indirect to direct discourse,¹⁵ but there is never the slightest confusion as a result of the variation. Speeches are usually characterized¹⁶ and the positions of the speakers are frequently mentioned.

In Wace, on the other hand, the verb which introduces a speech is frequently omitted. Any characterization of speeches is rare and there are few equivalents or synonyms for *dire*. The

¹³ Occasionally Wace's characters brag of their own prowess, as Corineus (893 ff), but there is no suggestion of the formal boast which Layamon seems to indicate by his use of such phrases as "boast when men pour him the wine" (see L 20373 f).

¹⁴ See p. 434. There is no suggestion of this lament in Wace, cf. W 13551.

¹⁵ The change is usually made when the latter part of the discourse demands greater emphasis, as in the case of Gillomar's speech (see 17315) and Delgan's letter (see p. 482 f.).

¹⁶ The words used as synonyms or equivalents for "speak" are many—as *mænen*, *answærien*, *balden* (embolden by speech), *spelian*, *tælen*, *ȝeiden*, *clepien*, *grætten*, *worden*, *moten*, *pleien mid worden*, *speken*—and the verbs are frequently modified by a characterizing phrase, as *mid godfulle worde*, *mid rætfulle worden*. An interesting periphrasis is the expression "þeo hit up bræc, hit wes god þat he spec" (as 5431 f), which in its evident conception of an inner spirit not under the absolute control of the speaker, reminds one of such expressions in the *Beowulf* as "the point of the word brake through the breast-board," "He let the word fare out" (2792).

position of speakers is mentioned less often than in Layamon, and Wace frequently uses *disoit sovent* (as 1910) where the English writer has a single carefully localized speech.

Many of Layamon's best speeches have no equivalent in Wace. Octa's address to his guards (L 19306 ff) does not occur (see W 9072 f). The oration is a fair example of the power of persuasion that is revealed so often in the English work. Octa first dwells on the fact that the guards have had to watch over him many a long day, with little reward. He sketches a far happier life for them in Saxland if they let him go free, promising them much land and gold and silver, contrasting their lack of prospects of advancement under Uther, who can never give them good gifts, for he is near death. He finishes with an appeal to their compassion as well as their selfish interests.

Another interesting speech found only in Layamon is that in which Vortiger persuades the people to accept the monk-king Constance (13211 ff). With little or no actual lying he manages entirely to pervert the facts. He speaks first of being in Winchester as if his presence there were almost accidental, while as a matter of fact he secretly hastened there (13017 ff) immediately after the assassination of Constantin. He goes on to say that he bade the abbot unhood Constance for love of God, omitting all mention of the strategy by which he got the young prince away from the monastery and thus out of the abbot's power, so that the latter was forced by fear to release Constance from his vows. He next declares that he has monks to bear witness that he has spoken truth—as indeed he has in letter. The speech ends dramatically with the presentation of Constance to the people, "Lo, here is this same child! Make we hereof a king. Here I hold the crown that behoveth thereto, and whosoever shall forbid this he shall buy it dear."

A speech that is more remarkable for its emotional quality than for elements of logical persuasion is that of Corineus to Locrin when the latter plans to give up the former's daughter for Æstrild. It is interesting to compare the passage (2259–2316) in the *Brut* with the corresponding ones in the *Tragedy of*

*Locrine*¹⁷ (1533–1539, 1550–2, 1559–1564). The emotion in Corineus's speech in the poem is more intense and rings truer. The relationship between Corineus and Locrin's father "mi deore wine, mi drihliche lauerd," is presented far more vividly and the obligation attendant on the relation is consequently made very much more significant. The action comes to a climax in Layamon, while the last two lines¹⁸ in Corineus's third speech in the play form a decided anticlimax. The whole scene indeed is more dramatic in the poem than in the *Tragedy*.

The speeches in Layamon are usually longer than the corresponding ones in the French work, but the length is usually due to the fact that more elements are introduced. Wace indulges more in repetitions (both in wording and in sentiment) within speeches, than does Layamon. He is fond of analysis of abstract conceptions (as 11021 ff), and of word-play and balanced constructions.¹⁹ At times he uses his favorite devices with excellent effect. To the modern reader, however, his use of repetition and word-play frequently becomes wearisome, while his argumentative distinctions often ring false. The sheer logical progression of a speech is almost invariably greater in the English writer. It would be too sweeping an assertion to say that a speech in Layamon is invariably better than a corresponding speech in Wace. Indeed, once or twice at least the contrary is true. But the English writer uses more forms of discourse and introduces them more frequently. The emotional coloring of his speeches is usually greater, the logical progression frequently sounder, and the introduction of familiar slight touches often produces a more natural effect.²⁰ There is nothing in Wace remotely comparable for poetic effect to one of Merlin's prophecies,

¹⁷ Author undetermined; date 1595. *Malone Society Reprints*, 1908.

¹⁸ Come let us back to stately Troinovant
Where all these matters shall be settled.

¹⁹ See, for example, the lines in the letter from Luces:
Mult me desdaigne, en mervillant, (10923)
Et me mervel, en desdegnant. . . .
Mult me desdaing, mult me mervel.

²⁰ For example, Uther's "Habbeoð alle gode niht" (L 19195), and see p. 434.

nor to the long passages in which Arthur makes his figurative comparisons. The narrative in the later *Brut* is regularly more picturesque, both in language and in the detail that is introduced. Many of the most vivid pictures have no counterpart in the source. The French poet, however, excels in the depiction of busy scenes, where people act as groups rather than individuals. Layamon occasionally draws such a scene with a good deal of skill, but his interest on the whole is rather in the words and actions of individuals. He uses the dramatic form more often than does Wace, his tendency being to depart from plain narration wherever the incidents recounted are of sufficient importance to warrant the more elaborate development.²¹ The difference is by no means due simply to a more lavish use of direct discourse in the English writer. He has a keen sense for the picturesque and the dramatic, knows how to introduce and group his characters, how to suggest scenery when it is significant for the action, how to hold suspense and employ surprise. He is, of course, not infallible. At times his presentation is over-long, and occasionally his objective point is not in itself sufficiently important, or is not given sufficient emphasis. His writing is, however, almost always vivid and when he is at his best he treats scenes in a way that is admirably dramatic.

VII. THE AUTHOR'S ATTITUDE

Both the French and the English *Brut* are marked by the characteristic medieval impersonality. Neither author gives us more than the most meagre hints of his personal history. The author of the later work speaks of himself in the first few lines of his poem and gives us a simple and pleasing account of

the priest who was called Layamon; he was son of Leovenath (may the Lord be gracious to him); he dwelt at Ernley, at a noble church upon Severn's bank—good it there seemed to him—near Radestone where he read books. It came to him in mind and in his chief thought that he would tell the noble deeds of the English . . . Layamon journeyed wide over this land and procured noble books which he took for authority

²¹ Indeed occasionally even when they are not. See p. 456.

¹ For a short autobiographical account see Wace's *Roman de Rou* (10440 ff).

in the first person, and when he does it is usually in such colorless remarks as "Now I will tell you in this narrative" (17486 f, 19422 f, etc., etc.), or (in the name of his book), "To him who will listen this book will say sooth words" (10108 ff). Frequently he mentions "books" from which he draws information (as 10840 f) and he sometimes protests as to the truth of his narrative. He occasionally uses a rhetorical question in his own person, as "Where is that man that may not be with mede overcome; through the love of riches lay aside enmity; make many friends, though they were foes?" (7711 ff). Now and then he inserts an ejaculation of decided disapproval, as "The heathen Devil!" (17669). At times he generalizes, apparently from personal observation, as when he explains the growth of Arthurian legend:

The Britons say many sorts of lies concerning Arthur. So doth every man that loves another; if he is to him too dear, then will he lie and say more honor of him than he is worth. . . . Ever men say leasing of the hated one, though he be the best man that ate at board (22954 ff).

Of a like nature is the remark about the children at the time when Merlin is found: "They began quarreling, as is ever the rule in children's play" (15561 f).² Ironical comments by the author himself are not infrequent, as when he remarks after Gratian has been tricked to his death by a false tale of a mighty boar: "Thus Gratian the king went out a-hunting" (12325 f).³

At first glance moral comments seem rather frequent in the English work, but a closer examination shows that many (in fact most) of these are expressed, not by the author speaking in his own person but by different characters in the narrative. In illustration may be cited the story of Locrin, Æstrild, and Gwendoline. In the fairly long account (2213-2503), where there is abundant chance for moralizing, the author himself speaks only once by way of criticism when he says of Locrin "evil were his crafts" (2395). Layamon's own remarks are usually con-

² Neither generalization is found in Wace. See also L 2967 f.

³ Ironical comment by the author himself is seldom found in Wace, though taunts are used by his characters.

ventional or drawn rather obviously from the facts of the case, as when a tag such as "his hap (or value) was the worse," is added after the mention of some decided flaw of character or morals, or a comment like "as brothers should not do" (3933) accompanies an account of fraternal strife.

When comment is given not by the author but by one of his characters, it is appropriate to the person speaking and cannot always be accepted as Layamon's opinion. The religious attitude of Vortiger, for instance, was certainly not stamped with the author's approval (see 13940 ff, 14155 ff). Nor can the patriotic expressions of the different characters be always considered indicative of his opinion. In examining data one must never forget that the tendency of the poet is always towards the dramatic. He informs us of the true nature of a character, but while the character is speaking he speaks in part, without prompting from the author. Most of our knowledge of the writer's views, then, must be gained not from his own comment, nor from an uncritical acceptance of the speeches of the character, but from the speeches considered in the light of the information given as to the true nature of the characters, from the traits of the characters of whom Layamon most approved, and from the general tone of the work. On all questions of undoubted right and wrong one may say without undue generalization that the poet sides with the right, although at times the highly dramatic character of the narrative gives emphasis to views which the author might not approve if he were asked to give his opinion in cold blood. When there is a conflict of two rights, however, it is often difficult, sometimes impossible, to tell which side the author favors. And, on the other hand, when two wrong motives are present it is sometimes quite impossible to tell exactly where the author's condemnation lies.

In the course of his narrative Wace speaks rather more frequently in the first person than does Layamon, but a great many of his comments, like those of his follower, are almost colorless. He mentions authorities (as 1635, 11369). He occasionally declares his intention of making a long story short (as the English

poet, I think, never does)—“Briement vous en dirai la fin” (919). He frequently addresses his readers, not only by the use of the second person of the verb (especially *veissiés*) to introduce a description (as 7953) and by the familiar *Es vous*, but also by more direct and conversational appeals, as when he observes “The gentle king wished to recover, as any of you would” (8475 f), and again, “You never saw such a fight” (13192). Comment that seems worldlywise to the modern reader is perhaps more frequent than in Layamon.⁴

But the most characteristic comment of the French author is the *ne sai* which he uses so often. It is, of course, a mannerism,⁵ but mannerisms are indices of mental tendencies. A man who says constantly "I don't know," "I'm not sure," will gain a reputation for caution, but his narrative is likely to lose in vividness. The English writer almost never confesses that there is anything in his narrative about which he lacks information, and the reader feels that his imaginative life is so completely at one with that of his characters that he knew their motives, actions, and so on, as a matter of course. Concerning the return of Childric's men, for example, Wace writes

Ne sai quel conseil il trovèrent (9464)
Ne que cil furent qu'il loèrent
Mais retourné ont la navie.

The narrative would be much more effective if he had supplied a motive or had allowed the reader to assume one. Layamon chooses the former course, and gives a vivid account of Childric's men on ship-board planning to return again "and avenge their relatives and waste Arthur's land" (20937 ff). Later they express their motive of revenge still more vividly in their mocking song (20983 ff). The English writer, less cautious than Wace, produces a far greater illusion of reality. As regards the

*For instance, 7005 f, where he observes that each man ought to strive for personal advancement. Also the many places where he speaks of gift-giving and affection in the relation of cause and effect (as 2733).

⁵ When he is in the mood Wace has no scruples about giving information as to causes, motives and so on, for which he finds no authority in Geoffrey. See p. 441 above.

“Maiden’s Castle,” Layamon as well as Wace confesses to ignorance as to the cause of its name, but while the English author is contented with a mere statement (2679) Wace elaborates on his lack of knowledge for six lines, ending

Mult estourait à home entendre (1573)
Qui de tot volroit raison rendre.

Caution, then, may be taken as one of Wace's leading characteristics. It is an attitude of mind that is entirely foreign to the English poet. The expression of a critical spirit confers on the French work an air of historic verity; the lack of any such expression aids the English poet to give a far stronger impression of imaginative verisimilitude.

As to the relative amount of personal comment that appears in the two works it is unnecessary (probably impossible) to give a definite statement. Wace speaks in the first person more frequently than does Layamon, but often only to use his characteristic *ne sai*. His attitude is at times more clearly defined than is that of the English writer, largely because he never seems to merge his own personality completely in allowing his characters dramatic expression. He reveals no tendency, as does Layamon, to generalize from a specific case, although characters in his narrative do so at times. Neither writer intrudes personal criticism to any marked extent. But from the comment that is given from the general tone of the works and from the traits of favored characters one gains the impression that Layamon was more intense and more decidedly in imaginative sympathy with his characters, while Wace was more critical, more superficial, more the man of the world, judging by worldly-wise motives.

It is obviously impossible to consider the author's views on all subjects. Three, however, are peculiarly interesting—patriotism, religion, and the attitude towards the romantic.

PATRIOTISM

The subject of the author's patriotism raises many questions at once interesting and difficult to answer. Was it an element of

importance in determining the composition of the work? How is it to be understood? How does it differ from Wace's feeling? That love of country was one of Layamon's leading motives in writing the *Brut* is established at once by the prologue: "It came to him . . . in his chief thought . . . to write the noble deeds of the English" (11 ff). But his patriotism was of the pervasive, not of the obtrusive sort. In fact, his impersonality is such that one wonders at times if his expression of a patriotic motive were a mere convention. In the course of the narrative one reads of "English with their evil crafts," "Saxons with their evil crafts," "Normans with their evil crafts."⁶ Vivid accounts are given of the deeds of the Trojans, of the Britons, of the English, and so on. It seems at first glance a rather bewildering sort of patriotism that can censure the different races and at the same time recount their deeds with enthusiasm. But the clew is near at hand. The narrator's purpose was to write "the deeds of the English." He wrote the *Brut*. Ergo—the work is to be considered a record not of Trojans and Britons, and so on, but of the English—the race which holds the country at a given time being the English race—banded together against outsiders and heathens (terms which very often are synonymous).

But this is not the whole story. The keen dramatic sense of the author must never be forgotten. When we read of a race "of evil crafts" it is well to look for the speaker. Very often he will be found to be an enemy of the people that are censured, as Margadud, who in a bitter oration in the Welsh assembly (31639 ff) speaks of the "English men with their evil crafts." Layamon has previously characterized the speaker "Margadud, of men be he [the] most afflicted, for ever he vowed to English men the greatest harm" (31633 ff)—and he lets him speak in character.

Once, at least, the poet's dramatic sense plus his sense of right is clearly greater than any unreflecting patriotism. In his account of the "Bruttes" who would not bow to the English and

⁶ This last expression is used incidentally (7115 f) by the author himself and appears to indicate a Saxon hatred for the Normans.

whose clergy were massacred (29703–29902), his sympathy is plainly with the wronged. Note, for instance, the appellative for the Northumbrian leader Æluric, *furcuðest alre kinge* (29812). After this episode, however, the emphasis is again on the deeds of the “English” and the author’s interest is undoubtedly with them.⁷ The account of the massacred Britons, indeed, hardly furnished an exception—it seems so decidedly a case of right versus wrong that patriotism must for a time be suppressed.⁸ The conception of patriotism, then, that will explain the treatment throughout the work is that it is a patriotism of country rather than of races—a patriotism, moreover, that does not interfere with the author’s sense of dramatic propriety. If one accepts this view, the whole matter of Layamon’s sympathies⁹ with this nation or that will be at once made clear. He is an English writer, telling primarily of the deeds of the races that successively held the English land, but he allows dramatic expression to their enemies as well.

Wace’s patriotic motive, as far as one may be assumed for his work, was of a different sort from that of his follower. It was not of his own people that he was writing, but of the people of a country which had come under Norman rule. He composed under the patronage of Henry the Second and, according to Layamon (43) dedicated his work to Queen Eleanor. Emphasis on the greatness of a land that has been conquered is a compliment to the conquerors, and Wace himself may have felt something of the pride of the possessor in his account of England. A patriotism of this sort would of course be much less intense than actual pride of country. One has to proceed very carefully, however, in any attempt to point out differences. In the first place, it must be remembered that Wace was working directly from Geoffrey, who had every reason to glory in the great deeds of the Britons, his own race. Again, the fact that Wace has a less intense nature than Layamon must not be overpassed. Much

⁷ Note the account of Oswald (31363 ff).

⁸ For the religious aspect of the case, see p. 478 below.

⁹ For a discussion of suggested Celtic (and other) sympathies, see Imelmann, pp. 19, 20.

of the greater enthusiasm for the deeds of his heroes that is displayed by the English poet is undoubtedly due to the greater intensity of his personality. Then, too, the patriotism of the English writer was said to be of a pervasive rather than an episodic character, and anything that is pervasive almost defies illustration.

Certain differences, however, may be noted as conceivably due to a difference in the patriotic motives. Wace's poem does not suggest a patriotic motive as does Layamon's. The descriptions of England in Layamon are fuller and of a more enthusiastically complimentary turn. Expressions such as *this land*, *this Britain*, naturally are not found in Wace. The English account of Julius Caesar's first glimpse of England emphasizes the desirability of the land and may be a consciously patriotic device:

Caesar inquired "What is that island that I see . . . over the sea-stream? Fair it seems to me . . ." A wise man answered "That is a great island, with each good thing is it stored. There is fish, there is fowl [B Text]. There are doughty men" (L 7244 ff).¹⁰

One or two minor differences in the matter of battles may possibly be indicative of a change for patriotic purposes. Wace's statement that Modred's followers were inexperienced while Arthur's were veterans (W 13519-24) has no equivalent in the English work. Nor does the remark concerning the ignorance of the Irish in regard to the use of the bow and sling (W 9920 ff) occur in Layamon (cf. L 22338 ff). It is conceivable that a feeling that such statements might detract from the glory of English (British) victory may have caused the English poet to omit them.

Far more important than details, however, is the general nature of the work. The English features of social setting added by Layamon may be ascribable rather to greater familiarity with English life than to a conscious patriotic sentiment; but the

¹⁰ None of the complimentary terms that appear in Layamon (L 7244 ff) are found in the French writer (W 3939 ff). The whole account receives greater emphasis in the English writer because of the direct discourse used.

enthusiasm for the deeds that take place in this setting is undoubtedly due largely to the feeling that they are deeds of the English. The vivid accounts of contest, the bitter taunts, the grim irony, gain much of their force from being given in connection with strife against the enemies of the author's country. The most striking illustration is, of course, the account of King Arthur's reign. He was the greatest of kings. At the time of his second coronation "England had the highest fame of all lands" (24657 f). The account of his reign closes with the remark that Merlin said that Arthur should come again to help the "Anglen" (28651). Madden remarks¹¹ on this line that *Anglen* is evidently an error for *Brutten*. Whether he is right or whether Layamon really forgot for a moment his historical distinctions and frankly called Arthur the "English hope" is of small moment. By the time one has finished reading the stirring deeds of Arthur's reign, with the glorification of the English land under his rule, one accepts him unreservedly as an English hero and the name *Anglen* itself can add nothing to a conviction that is already complete. This feeling is of course strengthened by the fact that the position of the lesser kings (on English soil) is undoubtedly conceived as that of "king of the English," whatever their actual race title may be.

In Wace the emphasis on warlike deeds, great victories and the like, is unquestionably less than in Layamon. This is due in part, as has been suggested, to the personal temperament of the writer. It is, however, noteworthy that where Wace has court scenes Layamon's descriptions are but little longer than the French writer's. But wherever a chance is given to emphasize the position of England as a great world power, and the king of the land as a mighty ruler, Layamon's accounts are very much more elaborate than Wace's. This is true, not only in the account of Arthur's reign, but also in lesser rulers. The graphic account of the ceremony of the submission of the Romans to Belin (5342-5461), for instance, has for its equivalent in the French text only eleven lines of general narrative (2952-2962).

¹¹ *Layamon's Brut*, III, p. 510.

Wace's elaboration of descriptions of court scenes was in part due to a desire to afford pleasure to his patrons, while Layamon's stress on the power of England may be considered as significant of his patriotism.

The English writer's love of country, then, is seen throughout the work, though it is displayed most fully in the presentation of Britain and British deeds in the time of Arthur. It is a patriotism that is pervasive rather than episodic. Layamon himself tells us how it is to be understood—the whole work is an account of the “deeds of the English;” so by English we are to understand the successive races that held the power for any appreciable length of time. The writer's patriotism is, however, not bigoted. In his glorification of the English he does not forget the rights of justice, and he allows dramatic expression to the enemies as well as the friends of his country. In comparison with Wace, the general proportion of the work of the English writer seems in part at least to be due to a patriotic motive. In addition there are certain matters of detail which it seems fair to cite (even after all allowance has been made for the possibility of other explanations) in support of the statement that Layamon had a far stronger patriotic feeling in writing his work.

RELIGION

Both in Wace and in Layamon religion is an important element, and in its main features the faith of the two men was much the same. Both felt the medieval hatred of the heathen who were also enemies; both praised men of importance in the Christian religion; both regarded the heathen gods as devils and the devil as a heathen god, and both thought of the evil spirits as personal agents that urged one to wrong. Both believed in paradise for Christians, hell for heathens. The main lines of their religious conviction then were the same.

In the expression of their religious feeling, however, there is a good deal of difference. The later writer is far more intense. There is nothing in Wace that is even remotely parallel to Layamon's insistence that the acceptance of the heathen religion

was the worst possible fate that could befall Ursela and her maidens. After telling that some were slain, some sold into slavery, some violated, some drowned, the English poet concludes:

& summe heo godd wið-soken (12113)
 & to haðenescipe token
 & þus heo weoren for-radde
 mid reowðe þan mæste.

The distinctly religious parts of the narrative are more elaborate in Layamon, the account of the birth of Christ, for example, having far more detail in the English writer (L 9064 ff. W 4968 ff). The acceptance of Christianity as a condition of peace is not mentioned so often in Wace (see L 16839 ff, W ca. 8118), while his approved kings are less deeply religious.

Neither writer intrudes personal religious comment to any extent, but the English priest is the more sparing of the two. At times, indeed, one wishes for some expression of opinion that would define his attitude. In the case of the refusal of the Welsh clergy to submit to Austin (29703 ff), for instance, one wonders whether the lack of any comment implies approval of their refusal to accept outside authority, or whether the wrong that is to be done them is considered as overbalancing their disobedience. or whether Layamon's interest in the dramatic features of their defiance is such as to exclude personal criticism. The last may be the true solution, for his tendency is always towards the impersonal; and religious feeling, like other phases of his moral attitude, is revealed for the most part in other ways than by actual comment.¹

It is obviously unnecessary to go into any detailed discussion of the elements of religious belief and expression, but a few appear significant. One is the emphasis in the English writer on the fact that religion is an important factor, but a factor to be considered in connection with the other important things of life. The reader is frequently reminded of the familiar "Trust

¹ There is no question as to Wace's attitude. He mourns the fact that they did not show "reverence or Christian obedience" to the ecclesiastic authority (W 14317 ff).

in the Lord—and keep your powder dry,” as, for example, in the speech of the archbishop Guencelin (12664–12687) which, reduced to its lowest terms, is simply “You pray here for me on your bare knees—I’ll go and get help.”²

Another noteworthy feature found in Layamon alone is the insistence on fate. In almost every battle account there is some such expression as “the fated fell.” One method of forecasting the outcome of an event is by speaking of a character (or characters) as *fæie*. One word for death is *fæie-sið*. (Here, however, the idea of fate may have faded, for *fæie* sometimes means “dead,” as 655). The whole conception of death is interesting. There are many synonyms: *bale-sið*, *dæð-sih*, *dæð-sið*, *sorh-siðes*, *wæi-sið*, *fæie-sið*, *fæie-scipe*, *forð-fare*. “To die” is *for-faren*, *liggen*, *liggen stif*, to be *idon of lif-dæzen*, *ferden of þis life*. Arthur’s death (or passing) is spoken of in the words *þa leoden bilæfden*. Frolle “left his soul (*gost*) on the grass-bed” (23985 f). There are synonyms, too, for the different kinds of death: *morð*, *morð-quelle*, *fæl*, *quale-siðe*; and death is frequently personified, as

balu wes on folke (20676)
dæð þer wes rife

and, more emphatically,

þæ com þe særliche dæd (6835)
& falde hine to grunde.

After death people “sleep in the earth” (966). Sometimes the souls are spoken of as going to Paradise, or to the heavenly king, if the people are Christians. The account of Cadwalader’s death is peculiarly interesting. “He went from this life and sent his soul to the heavenly king” (32198 ff). The wording here seems to imply a conception of some sort of duality even after death—a soul to be sent and a power that sends it.³

² The speech does not occur in Wace.

³ Various periphrases for death occur in Wace, as “l’ame s’en vait” (13040), “l’ame emportent li anemi” (13100). There is, however, not an equal richness in synonyms and periphrases, and death itself is not personified as in Layamon.

Another interesting feature in the English work is the variety and arrangement of titles of the deity. God is the Lord "that shaped moon and sun" (as 21090), "that rules all deeds" (as 32049) "the high God" (31324), "the living God" (27213), "the ruler of heaven" (21084), "the God who shaped the daylight" (32061), "the high heavenly king" (23747), "the heavenly judge," "our Lord who wields all dooms" (23733 f). to whom Arthur prays to shield him from shame "with his right hand." The many appellatives are suggestive of Anglo-Saxon poetry (of the beginning of Caedmon's hymn, for example).⁴

Certain significant differences appear, then, between the two works, although the religious belief of the authors is the same in its main feature. The expression in the English *Brut* is more intense and the religious element is kept more constantly in mind. In addition there are certain elements in Layamon's expression that are not found in Wace (or only in a very slight degree). The religion in the work as a whole is of a practical rather than of a miraculous kind. There appears little of naive faith that in the *Roland* represented battles as waiting for prayer, and the sun as lingering beyond its time of setting for the burial of the dead. The prevailing idea is rather one of "deeds—and faith"—though the faith is none the less intense for its connection with everyday fact. It is possible that this practical policy may indicate an English tendency. At any rate, the insistence on fate, the synonyms and periphrases for death and dying (at least as regards their wording and variety), the vivid personifications, and the many appellatives for God and Christ (used frequently in lists in prayer), are almost unquestionably attributable to English influence or environment.

THE ROMANTIC ELEMENTS

The most cursory examination will suffice to show that Layamon displayed no inclination to exclude romantic elements from

⁴ For a list of appellatives used in connection with Christ see Arthur's prayer, quoted p. 432. Several titles for God appear in Wace—*criator* (as 11559), *salvéor* (as 8721), and so on. But there is no suggestion of the lists of appellatives that occur in the English work.

romantic type, though they contain less detail than is found in the really romantic writings.

The suggestions of the conventional medieval love in Wace are either weakened or omitted in Layamon. But on the other hand, the treatment of the love motive itself is more elaborate in the English writer. In the account of Locrin and Æstrild, for example, Locrin's expression of his passion and his praise of Æstrild are found only in Layamon (cf. L 2231-42, W ca. 1371). In the incident of the *Wassail* the love element is made less ugly in Layamon, who omits any mention of drunkenness, a factor which is emphasized in both Geoffrey and Wace.⁵ The greatest difference in treatment is in the story of Godlac and Delgan. Of all the love incidents suggested or developed in any one of the three works, Layamon's presentation of the story of Delgan and Godlac is the most elaborate. Here the love motive is the determining one. Brennes marries Delgan (daughter of the king of Norway) who has been the "leoue-mon" of Godlac, king of Denmark. When Brennes is about to take Delgan back to England, she writes to Godlac and sends him a ring. Godlac faints with sorrow at receiving the news. After recovering he summons his men, pursues Brennes and takes Delgan's ship and turns back to Denmark with the queen—"glad in heart." A storm arises and his ship is wrecked and cast on the shore of England. He is taken before Belin, Brennes' brother. Brennes demands his wife and Godlac. Belin refuses the request and allows the lovers to depart for Denmark on their promise to pay tribute.

In this account the love of Delgan and Godlac receives a large share of attention. He is "her lover whom she loved greatly" (4486 f. B Text "whom she loved more than Brennes"). He was "dear to her in mind" (4489), "her dear man" (4495). In her letter she tells him that Brennes has married her against her will, and she has but three days before she must depart for England; the letter ends rather pathetically: "Soon it must befall that I go hence, yet have thou bliss and peace. Nevermore may I speak with thee; and greeting I send thee by my gold ring"

⁵ Cf. L 14289 ff, W 7109 ff, G VI 12, and see p. 402.

(4508 ff). Godlac's emotion is shown by his fainting at receiving the news, by his immediate pursuit of Brennes and Delgan, by such expressions as "glad he was in heart" (4568) after recovering her, and by his own use of such terms as *leoue-mon swa deore* (4787). The love motive is the cause of all the incidents in the series, although some of the incidents (as the storm) receive more emphasis than does the passion of the lovers.⁶

Layamon's treatment of this last love episode is comparatively elaborate. The presentation, however, differs from that which is found in familiar poems of the time. It is quite unlike the simple account in the *Roland* of the death of Aude, splendid in its restraint—none the less splendid even if the restraint be not conscious art. And it is quite as unlike the manner and matter which is found in the poems which present the conventions of medieval love—the *Lais* of Marie de France, the romances of Chrétien de Troyes, *La Chatelaine de Vergi*, and others. There are no pledges of secrecy, no promises, no quests, no questions to be left unasked. Layamon's development of love elements appears to be against, or at any rate across, the prevailing current. At times his accounts have an oddly modern tone. The letter from Delgan to Godlac, for instance, might conceivably have appeared in a recent magazine. One may perhaps say of the English author's treatment of love that it foreshadows (although of course it does not influence) the modern English method in certain respects. He develops his love incidents far more elaborately than does his predecessor, but his manner of presentation bears little resemblance to the accounts of the medieval love that were becoming so popular. These Wace foreshadows.

2. ADVENTURE AND MYSTERY

The elements of adventure and mystery are many in both works, most of those in Layamon finding their suggestion in Wace. Contests with giants occur several times, evidently thought of, however, as struggles between people of almost equal

⁶ Almost all of the love elements—the endearing terms, the affair of the letter and the ring, the swooning of Godlac, and so on—occur in Layamon alone (L 4424 ff; cf. W 2481 ff, and G III 2).

strength, rather than as adventure in which the Weak-but-Wise overcome the Strong-but-Stupid. Corineus, for example, is said to be "like a giant" (W 782, L 1375) and Arthur's physical prowess was certainly considered equal to that of his opponent. Frequently accounts of contests as that between Arthur and Dinabuc are closer to the conventional romantic type in the French writer. The feint (11922), for example, by which Arthur gains the upper hand after being almost conquered, is a stock device. The account of the contest with Ritho (not in Layamon) also has the familiar romantic sound. But in neither writer is there any suggestion of supernatural help in any of the combats as there is in some of the later accounts.⁷ In other features of the narrative, however, the marvelous is a prominent element, and it is an element which the English writer finds peculiarly congenial for development and amplification. Entirely new supernatural events are introduced rather infrequently, but everywhere wonderful circumstances are dwelt upon and heightened by a really skillful use of marvelous and graphic detail. The portent of the rain of blood and the pest, for instance, is embellished in the English writer by such phrases as "strange token," "marvelous flood," while he gives additional details, as the fact that the flies were black, and that they destroyed corn and grass (L 3890 ff, W 2171 ff).

The greater vividness in the English work of the account of such a minor wonder as Bladus' flying-machine is noteworthy. In addition to what Wace has to say of the enterprise (1683 ff), Layamon tells us that the machine was in the likeness of a fowl, crowds were watching the attempt, Bladus flew high, but an adverse wind came up, his flights grew weaker, the strings of his machine broke, and he fell (L 2866 ff). In the case of the prophesying eagle Wace remarks "I don't know what he said" (1656).⁸ The English writer tells us that he betokened the

⁷ See, for example, the *Gesta Regum Britanniae* (3339), where Merlin gives Arthur strength when he is almost overcome.

⁸ Geoffrey says that if he had believed the eagle's sayings to be true he would not have shrunk from committing them to written memory along with the rest (II, 7). This from Geoffrey!

king's death (2833) and thus makes him an integral part of the narrative.⁹

Prophetic dreams are almost invariably developed with more circumstance in Layamon. The same is true of divination by the casting of lots. The division into two parts of Joram and his men, some going to the wood, some to the crossways to cast lots three nights with incantation (*leod runen*) is an account found only in the English *Brut*—an account, by the way, which tallies with the description of methods given by Professor Gummere.¹⁰ The clerks in Layamon employ a larger field for research in making their divinations, as "Pelluz of high lore; many crafts he knew, that he saw in the sky, in the stars and the sun and on the broad sea. He knew the nature (*insiht*) of the wind and the moon, of the fish where it swam, and of the worms where they crept" (L 30491 ff).¹¹

The most important supernatural figure introduced is, of course, Merlin. By his method of treatment Layamon succeeds in making this great wizard at once far more supernatural and more humanly probable than his prototype in the French work. The account of his mysterious birth is developed with more detailed and vivid circumstance (cf. L 15708 ff, L 15773 ff, W 7600). The scene in which the mystery of the falling wall is solved (L 15874 ff, W 7669 ff) is far more dramatic in Layamon. He is summoned because of the decision of Joram and his seven soothsayers (15988 f) that the blood of a child without father must be mixed with the mortar to make Vortiger's wall stand. When Merlin comes to the king he tells at once that Joram (15846) has thought to betray him. He challenges Joram to prove his "leasings" and demands his head and those of his companions if he fails. A scene follows (15874 ff) in which

⁹ Occasionally the account of a wonder is longer in Wace, as in the case of the "mermaidens" (733-772; L 1322-1346). The greater length, however, is due rather to repetition than to any greater amount of marvelous circumstance.

¹⁰ See *Germanic Origins*, pp. 365, 467.

¹¹ Wace mentions only his knowledge of the course of the stars and the flight of birds (14600 ff).

Merlin questions Joram as to the cause of the falling of the wall. Getting no answer, he directs the king to dig seven feet deeper and he will find a stone "wondrous fair." The digging is done and the stone is found. Then Merlin asks Joram what is under the stone. Joram is silent. Merlin says, "Do away the stone. Ye shall find water." After the water is found he demands of Joram to tell of its inhabitants and at the latter's failure to answer, Merlin states that there are two dragons therein, one milk-white, the other red as blood, boldest of all dragons. Each midnight they struggle and cause the walls to fall. The water is drawn off and the dragons fight.

The improvements made by Layamon in describing this scene are striking. Wace represents the soothsayers as acting in a group and places no penalty on their silence. Layamon singles out a leader, Joram, and by the threatened forfeit of his life, makes him a striking figure, although he speaks not a single word. In Wace Merlin addresses a rambling speech to the soothsayers, repeating in different ways the question "If you cannot tell me what makes the wall fall, how did you know my blood would end the phenomenon?" The soothsayers are silent, and Merlin tells of the pool and again of the dragons within it. The dramatic gain in the English account is obviously great. Merlin gives short, sharp questions, explanations and directions, and at each of Joram's failures to answer his exclamation rings out "King, hold me foreword!" Layamon makes one extra step in the revealing of the cause of the mystery. Madden suggests¹² that he was led into an error by misunderstanding the French text. If so his error is a very happy one, for the extra step makes possible better suspense and a more striking dramatic effect. Two additional features in connection with Layamon's account are interesting. He uses the magic "seven" both for the number of the soothsayers and for the number of feet it is necessary to dig; and he adds to the reality of the whole account by letting Merlin explain explicitly that the dragons attacked each other at midnight and thus caused the walls to fall, while

¹² III, 360.

Wace simply allows the dragons to be uncovered and lets it go at that.

Layamon's account of Merlin's actions in connection with the comet is interesting. The appearance of the "selcuðne starre" is presaged by the moon's shining as bright as the sun (17860 ff). It is twice described, once by the poet, once by Merlin in his interpretation of the phenomenon. Of the actual appearance of the star we learn little except that it was "broad and great," and very bright. A powerful gleam came from the comet. At the end of the "gleam" was a "fair dragon." From his mouth came "gleams," two being especially bright; of these the one towards the west was divided into seven beams. The strangeness of the phenomenon is emphasized by the use of such terms as *selcuðne*, *uncuðe*, *igastliche scine*, *seolcuðe takne*. The fear of Uther and his army is magnified (17890 ff). The king calls Merlin to explain the wonder. Merlin's actions are, as usual, dramatic, not unlike those of a modern trance-medium, although the comparison is hardly fair, for the account is given with simple sincerity. We have Merlin's attitude: "he sat still a long time;" his movements—"He turned like a worm" (with the mention of eyewitnesses to reinforce probability)—his apparent falling asleep, his awakening to prophesy, his falling asleep again. His speech is given, containing an interpretation of the marvel. As he begins to speak he apparently gropes for the king who is near him, for he asks "Where art thou, Uther? Sit before me here."¹³

In the case of the moving of the Giant's Ring Merlin appears again in high light. The great size and marvelous properties of the Ring are pointed out by the prophet himself (as 17271 ff). The scene in which the stones are moved is very dramatic

¹³ The incident of the comet is given much less emphasis in the French writer (8495 ff). The accompanying circumstance of the noon's increased brightness (L 17860 ff) is not mentioned, and there are no equivalents for the terms *selcuðne*, *igastliche scine*, and so on, which Layamon uses. Indeed, almost the only circumstance used by Wace to magnify the strangeness of the comet is the fear of the king and the army. Nor are Merlin's actions dwelt upon. Wace merely uses four lines of general narration (see p. 446) instead of the dramatic description of the English writer.

(17391 ff). Merlin directs the thousand knights to take strong sail ropes, and to use great trees for levers, to shove and heave with all their might and try to move a single stone. Directions are followed, but the stone cannot be budged. Then Merlin commands the king to draw his men back a stone's throw so that they can watch *him*. Merlin "goes about thrice, within and without, as if he is singing beads." Then he calls to Uther to bring his men and take up the stones, "for now you can heave them like feather balls!" (17442 f). The stones are brought to England and Merlin raises them at Ambresbury. "No other man could do it, nor was there ever a man so wise born that he could raise the work" (17460 ff).¹⁴

In addition to the longer accounts Merlin's power and mystery are developed by slighter touches. He has a spirit within him who would be angry if he prophesied lightly (L 17130 ff, not in Wace), he cannot take gifts, for he already richest of all men in knowledge and if he desired material gain his skill would grow less (L 18928 ff, not in Wace). He volunteers the information that he knew of the coming of the messengers before noon of the previous day (L 17069, not in Wace)—an *ex post facto* sort of prophesying that is not particularly convincing, but which is followed immediately by a prophecy of Aurelie's death. Uther has his two golden dragons made for love of the prophet (L 18208, not in Wace). Merlin's disappearance (18176) is made mysterious, while in Wace he simply drops out of the narrative until he is again needed. "No man in the world's realm knew whither he went." The king had men ride far and wide, and promised gold and treasure to any man who might find him. But neither special messengers nor regular travelers could discover him. When he is needed, reaching him in Wace is a mere matter of summons (W 8907 f). In Layamon much intermediary action is necessary (see 18762-909). The hermit is introduced who goes to the wilderness and finds Merlin under a tree.

¹⁴ In Wace (8339 ff) Merlin merely suggests that they try to move the Ring, tells the men to stand back, moves his lips "comme hom qui dist orison, Ne sai s'il dist priere u non," then says "You may raise the stones now."

Merlin tells him everything concerning the king's movements and gives his most splendid prophecy concerning Arthur. But it is to be noted that in uttering his prophecies (as everywhere else) Layamon's Merlin appears as a character of far greater supernatural endowments than his prototype, while the dramatic expression of his power gives him a much higher degree of human reality.

In addition to the influence of Merlin many other supernatural features appear in connection with Arthur's reign. The most elaborate use of the supernatural in connection with place-setting is in the account of the three lakes in Scotland. The description of the "little lake" is much the same in the two writers (L 21991 ff, W 9770 ff). Layamon gives the information that elves dug it, while Wace remarks that he does not know whether it was formed by nature or by man (9790). The account of the third lake (L 22016 ff, W 9794—Wace places it in Wales) is longer in the French writer but the marvelous is not made more wonderful or more vivid. The means of escaping from the flood are exactly reversed. In Layamon, if a man faces it it passes him by. In Wace, if one turns his back he will remain unharmed. In the case of the "great lake" certain rather mechanical supernatural features are mentioned by Wace (9660–9681) and introduced into his account by the English poet, but the latter adds an introduction that lends an atmosphere of mystery to the whole account:

þat is a seolcuð mere	(21739)
iset a middelærde	
mid fenne & mid ræode	
mid watere swiðe bræde,	
mid fiscen & mid feojelen,	
mid uniuele þingen!	
þat water is unimete brade	
nikeres þer badieð inne	
þer is æluene ploje	
in atteliche pole.	

The atmosphere here has the same quality of unearthliness that marks the famous passage in the *Beowulf*, descriptive of Grendel's hiding place (B 1357 ff).

In addition to the longer romantic passages, Layamon adds many touches of the supernatural. It is remarked, for example, that "some books say" that the decay of Caerleon may be due to its being bewitched. The author adds that it seems sooth (24275 ff). Arthur's burny is said to have been made by an elvish smith, his sword wrought in Avalon, his spear made by a smith named Griffin. No supernatural properties, however, are mentioned in connection with his arms. But Caesar's sword *Crocias Mors* had a marvelous feature. If it touched a man so that he shed one drop of blood, he was dead (7640 ff).

In the account of the Round Table the element of the marvelous that enables it to change its size is mentioned by Layamon alone, who gives it but little emphasis. The carpenter says "I will make you a board that thereat sixteen hundred men may sit . . . and when you will ride you may carry it with you" (22911 ff).

Wace at times omits marvelous elements that are found in Geoffrey. He refuses, for example, to translate Merlin's prophecies (see 7733 ff) because he does not know how to interpret them. He presents, however, romantic features not found in his model. For example, his Merlin is more decidedly a supernatural figure.¹⁵ And he adds the references to medieval love and to marvelous deeds of Arthur told by *li contéor* (10032 ff). He occasionally shows the disregard of time common in romances as when he describes the greetings of lovers¹⁶ (10439 f) after the army had been gone nine years. The vague localization which the real romances display is of course not found in the chronicle narratives, where the pseudo-historical character necessitates a pretence of geographical exactness. In spite of the greater number of romantic suggestions in Wace and his better medium for their expression. Geoffrey impresses one as having the more romantic spirit. The effect is largely due to Wace's habit of expressing doubts as to the validity of the material he is using. Geoffrey is nearer to Layamon than is Wace in his attitude towards the romantic.

¹⁵ See, for example, Geoffrey's account of the moving of the great stones (VIII, 12), where Merlin uses a mechanical device instead of incantations to effect the removal.

¹⁶ Not in Layamon nor in Geoffrey.

At almost every point Layamon's treatment of romantic elements is fuller than is that of the French writer. He develops his love stories with more detail, and presents marvelous circumstances that have no suggestion in Wace. He elaborates the supernatural features that are suggested, and makes them at once more wonderful and more realistic. When he omits a romantic element an excellent reason (indeed, usually several reasons) can be given in explanation of an omission. In his treatment of the marvelous it will be noted that he has two methods. He either simply mentions a supernatural feature with almost no stress, or else elaborates (as in the case of the comet, for example) in an attempt to present a marvelous circumstance in an appropriately mysterious atmosphere. At times (as in the description of the mere) he uses the latter method with excellent effect. Whether he uses one method or the other, he does not feel under any obligation to make his story believable. His appeals to eye-witnesses and the dramatic method used in the recountal of marvelous happenings are employed in the interests of imaginative probability—to make things real, not to prove them true. The reader's acceptance is taken for granted. If we look at the work as a supposedly historic document, the author's unquestioning admission of hundreds of supernatural elements may make one wonder at his credulity. But when one considers it as a piece of narrative writing, the fact that the writer neither questions the verity of supernatural elements himself nor expects the reader to do so is seen to be in the interests of art. The author treats only the probable and the impossible, and attains a fair degree of success in making the impossible probable.

Wace, on the other hand, at times accepts romantic elements without question, at times throws doubts on their validity by his characteristic *ne sai*. The result is that he does not maintain consistently the pose of critical historian, while he shows himself destitute of the spirit of wonder that is essential for a successful writer of romance. He knows more of the conventional treatment of love, adventure, and mystery than does the English writer, but the latter writes in a more truly romantic spirit.

CHAPTER IV

THE LINES OF INFLUENCE

THE RELATION TO WACE—OLD FRENCH INFLUENCE

With the question of sources in the narrower sense a discussion of narrative technique has little to do. Such a study is of course primarily intensive, and when comparison is made with other works, the purpose is to expound an author's methods more clearly, or to indicate possible lines of literary influence rather than to attempt to account for the origin of "facts" or proper names. It is, however, impossible to make a thorough study, no matter from what point of view, of two works so closely related as the French and English *Bruts* without coming to the conviction that some one theory of sources is the correct one. The examination of the technique in the two works was made without any references to the question of origins. The results, however, would tend to controvert any theory such as Dr. Imelmann's which seeks to find all the elements of Layamon's work in a hypothetical compilation of Wace's *Roman de Brut* and Gaimar's *Rhyming Chronicle*, of approximately equal length with Layamon's *Brut*.

The differences between the narrative technique of Layamon and Wace are differences that can be explained by personality, workmanship, and nationality. The English author shows himself consistently as more imaginative than Wace. It is to be noted that the increased size of his poem is due for the most part to a greater fullness of imaginative detail and incident, rather than to any large addition of pseudo-historic facts. The difference is no mere matter of plot length, but a greater elaboration of all the narrative elements. Picturesque touches are added in description of days, of seasons, of places, and so on. For the longer poetic passages, such as Arthur's vivid comparison of his enemies to the hunted fox, and to "steel fishes," and the mag-

nificent prophecy of Merlin, there is no suggestion in the French writer and there is nothing in Wace¹ which would lead one to suppose he could write equivalent passages. The French writer presents picturesque accounts, but they are of a different order. His excellence is in busy scenes where knowledge of a special sort is requisite. The details used by him are of the *actual* realistic kind, while those used by Layamon may be considered the *imaginative* realistic. Even in the barer chronicle portions of his work the English writer gives evidence of a quality of mind that, when a suitable opportunity is given, leads him to the composition of passages of real poetic value, while one searches in vain for any such quality in the pages of Wace.

The keen dramatic sense of the English writer, as well as his poetic ability,² is responsible for much of the greater bulk of the work. The difference in the dramatic treatment has been discussed somewhat cursorily (an exhaustive examination is impossible, for it would necessitate the quotation of a large part of the English work), but it seems best to indicate briefly here a possible way in which the English writer could expand a suggestion in Wace into a dramatic scene. Take the well-known and much disputed incident of the assassination of Vortimer by Rowenne, for example. In this case Wace writes merely that Rowenne had Vortimer poisoned, whereas Layamon expands the suggestion into a highly dramatic scene.

Many explanations have been given as to Layamon's divergence from Wace. Madden suggests³ a popular tradition. Imelmann, of course, insists on his hypothetical compilation. Wuelcker thinks it an indication of Celtic sympathy.⁴ If Layamon's feeling here was with the Celts he altogether fails in carrying his readers with him. Like the evil characters developed

¹ Nor in Gaimar, judging by the part of his work that is extant, and by the *Münchener Brut*, which Imelmann, following Gröber, considers the representative of the lost *Chronicle*.

² The two are of course not mutually exclusive. The speeches given by Arthur are highly dramatic, and the poisoning scenes contain poetic lines.

³ III, 356.

⁴ Paul und Braune's *Beiträge*, III.

by greater writers—Milton's Satan, Shakespeare's Shylock, in places the Grendel of the *Beowulf*—Rowenne succeeds in drawing to herself the sympathy of the modern reader at least. The question of national feeling is, however, not involved here. Nor is it necessary to suppose a tradition or a compilation. The supposition of a dramatic expansion is so much simpler. Wace writes that Rowenne had Vortimer poisoned. In several other cases Layamon has developed a similar expression into a dramatic deed.⁵ Madden seems inclined to think that Layamon misunderstood his source⁶ in such cases, but the wording in Wace is so varied in the different instances that it seems quite improbable that Layamon misunderstood them all. Moreover, changes from general indefinite statements to concrete and individual acts are so regular in the English writer that they may be assumed to have been made consciously and with a dramatic purpose. The first step, then, is simple—Rowenne herself is to poison Vortimer. To do so she must gain an audience with him. For this the most plausible method is the pretence of the adoption of Christianity which would necessitate a reception. (This ruse has already been used very effectively by Hengest). The only problem left is the actual murder. For this the *Wassail* scene presents the suggestion. It is simply necessary that the poison be placed in the wine which the king drinks, and even for this the laughing of Vortiger in the earlier scene suggests the opportunity. The development from the phrase in Wace to the dramatic scene in Layamon is such as would naturally present itself to a mind of Layamon's type, and the process itself is very simple, far simpler than any method of compilation would be. If this explanation were applicable only to the one scene there would be, of course, no justification for so lengthy a discussion, but the same method of pro-

⁵ See, for example, Wace, "Péanda meismes fu pris" (14819) which Layamon renders "Cadvalan pursued the enemy and took the king Pendan with his own hand" (31006 ff). Also the death of Getan, where Wace writes "Mais Getan fu hastéement Ocis, ne sai com faitement" (5488 f), while Layamon writes that Basian slew his brother (10464 f). Compare also the death of Carais, and of Gillomar.

⁶ See III, 343.

cedure is responsible for a large part of the greater bulk of the English work.

Another feature of Layamon's workmanship that accounts for many added passages is his keener sense of imaginative probability. He almost regularly translates the *ne sai* of the French writer into some plausible account. He frequently makes an incident, unmotivated in Wace, an integral part of his own narrative scheme. He develops culminating incidents when Wace passes over the objective point or gives it too little emphasis. He is so thoroughly at one with his characters that he never needs express doubt concerning their motives, as does Wace. He knows their purposes as a matter of course. The gain in the interests of narrative are as obviously great. Layamon, abandoning Wace's pseudo-critical attitude, and substituting an intense interest in imaginative verisimilitude, makes a marked advance in the direction of pure fiction.

The greater epic tendency of the English writer explains another large class of added incidents, such as greetings between characters, accounts of the unimportant actions of important people, and so on. This tendency appears to be partly responsible for the "action links" which join more important incidents, and which are at times developed so elaborately that they become as important as the connected incidents, and which contain some of the best passages in Layamon's work.⁷

In considering the differences between the two writers it must not be forgotten that Layamon's treatment of Wace appears to be a matter of selection rather than mere addition. He regularly omits or shortens the busy scenes at which Wace is so skillful.⁸ He leaves out a second passage when it immediately follows one of the same nature in Wace. He omits suggestions of the romantic love which in Wace himself are inappropriate to the circle he is depicting. Occasionally Layamon directly contradicts Wace, as when he writes that to avoid the wrath of the waters of the lake

⁷ See p. 453 f above.

⁸ Although he sometimes appears to add a description of a peculiarly congenial scene, such as the preparation for war.

near the sea one must face the waves, while the French writer says one must turn his back. Whatever may have been Layamon's reason for the change it serves to make the circumstance more marvelous. Contradictions in Layamon, however, are not numerous, and his omissions are of course far fewer than his additions.

For the question of whether Wace had additional French sources⁹ the present discussion has very little to offer. From the point of view of narrative art at least, there is no need to suppose further sources. Occasionally mention is made of heathen gods not named in the Wace texts we have, but which must have come in through some Norman writing, while once or twice a short and non-significant account of a reign, as that of Lador (6857-60) appears only in Layamon. In such cases the most reasonable hypothesis is to suppose a slight manuscript variation. It is, of course, true that Layamon's Wace copy was not exactly the same as the printed text—a fact which has been emphasized from Madden¹⁰ on. Judging from all the extant Wace copies, however, the differences in the text are mere matters of detail. An extra couplet in Layamon's copy would explain the presence of the names of the gods, while a slight difference in orthography would account for the name of Lador.

One looks in vain, however, for additional Old French influence on narrative technique. Occasionally Layamon appears slightly more French than his original. In the case of Diana's temple, for example, he adds a suggestion of architecture that is more typical of French accounts than of English. In the description of Cassibelaunus' sacrifice to Apollo there is an element of display that one is likely to associate with Old French rather

⁹ The question of Celtic influence must be entirely overpassed in the present discussion. The matter seems to belong wholly to the discussion of sources, and to have no bearing on narrative technique.

¹⁰ Imelmann is quite unfair when he intimates that Madden considered the printed edition of Wace the exact source of Layamon's work (see Imelmann, p. 3). No sane person who has given the matter a few hours' consideration would be inclined to make such an assertion. Madden had devoted several years study to the question, and his unwavering and unprejudiced sanity is one of the qualities which makes his edition of such real value to one who is considering any aspect of the poem. For Madden's views on the subject of the relation between Layamon's Wace copy and the printed, see his edition I, xiii, note 2; I, xxxix; III, 399, etc.

than Old English works. In both cases, however, the additions are such as would present themselves naturally to a picturesque mind such as Layamon's. In the elements where one might most expect to find additional French influence if Layamon used sources other than Wace, I at least have been unable to discover it. The English writer follows his original in giving almost no suggestion of the elaborate architecture that is so prominent a feature in so many Old French accounts. He adds very little color in his description, differing widely from such poems as the *Roland* in this respect. In the case of the treatment of love he appears to present an original development, with no suggestion of the conception of medieval love that became so popular shortly after the time of the writing of the French *Brut* and that was foreshadowed by Wace himself. In his presentation of elements of mystery and adventure he departs widely from the conventional French manner, substituting a method that is at once more realistic and more marvelous. The account of the elves at Arthur's birth can be paralleled from the descriptions of the births of other heroes in certain Old French works.¹¹ The conception, however, is found in Germanic tradition as well—the Norns at the birth of Helgi, for example. The use of seven and three in connection with marvelous circumstances suggests folklore influence, direct or indirect. Layamon's treatment of the marvelous as a whole appears to show a closer affinity, in spirit at least, to the *Beowulf* than to the French side. In short, old French traits, then, except as they come from Wace, appear to be negligible, so that from the point of view of narrative technique the French *Brut* must be considered as solely representative of the Old French line of influence. Questions of possible contact with French works in matter of details of fact and derivation of names are, of course, out of the field of the present discussion. The investigation aims only to indicate possible lines of influence that have a bearing on narrative technique. Many of the differences between the two works, accounting to a large extent for the greater bulk of Layamon's poem, can be explained

¹¹ See Madden, III, 371.

by the higher poetic and dramatic power of the English writer, by his keener sense of imaginative probability, and by his greater epic tendency. Still other differences, due to English environment and influence will be brought out in the discussion of the Germanic elements.

THE GERMANIC ELEMENT

Suggestion has been frequently made of Germanic elements in Layamon's work, although actual details of likeness have seldom been cited. Wuelcker¹² notes a few points of similarity between the *Brut* and the *Beowulf*. He compares the contest between Corineus and Geomagog with that of Beowulf and Grendel in the following particulars: the terms *godes widersake* and *scaðe* are used for Geomagog, while Grendel is called *godes and-saca*, *hearm-scaða*, etc.; the expression Brutus and his *duȝede* is compared with the use of *duguð* for Hrothgar's band; the lines descriptive of the looks of Constantine and Geomagog, "laðliche læches heo leiteðen mid eȝan" (1884), are paralleled with "him of ēagum stōd, ligge gelicost leoht unfæger" (B 727 f); the mention of hell as Geomagog's final destination is likened to a similar remark in the case of Grendel. Wuelcker also remarks that the passing of Arthur may be compared to the death of Beowulf.¹³ The only point of similarity in the two situations, so far as I have been able to discover, lies in the fact that both heroes delivered their kingdoms into the hands of younger kinsmen.

To these instances cited by Wuelcker many points of comparison, no more far-fetched, may be added. Layamon's personification of seasons is of the same nature as that of the *Beowulf*—"till another year [that is, spring] fared to the house" (B 1133 f). Expressions which suggest a regard for the past occur in both works. Layamon's *frimdaȝen* (as 31945) equals the *gēardagum* of the epic. "Old stonework" is reminiscent of "old work

¹² Paul und Braune's *Beiträge*, III, 551 f.

¹³ A suggestion followed by Dr. Schofield, p. 353, who says that the deaths were alike in some features, without specifying any points of similarity.

of giants." The conception of infinite time is used effectively in both works. The description of the burgh with its "halls and bowers" (2025 f) suggests the arrangement of the Hall Heorot and its neighboring buildings. The spirit which prompts the decoration of the mead hall with Grendel's hand survives in the desire to adorn the Saxon hall with a "brugge" of Arthur's bones. The feeling for the sea is of the same nature in the two works, although Layamon's development is fuller. The later poet's figurative expression for the sailing of ships, "flužen after þere sæ, swulc heo fluht hafden" (23139 f), may be paralleled with one of the few similes in the *Beowulf*: "flota fāmi-heals fugle gelīcost" (218). Layamon's *sæ-liðende* is equal to the *mere-liðende* (255) and *sā-liðend* (1818) of the earlier work. His *sæ-werig* is the exact equivalent of *sā-mēðe* (B 325), and its use gives the same emotional effect.

The hall scenes¹⁴ are conceived in much the same way in the two works. The behavior of one queen as she moves among the guests is not unsuggestive of that of Wealhtheow. The banquets in the two works are of the same general nature, although a closer analogy can be drawn between the scenes in the *Brut* and those in works later than the *Beowulf*. The description of the way in which the giant of Mount St. Michel breaks into Howel's castle reminds one slightly of Grendel's entrance into Heorot. The scenes of strife are for the most part of a different nature in the two works, but points of similarity occur—condensed metaphors, for example, as the "biting of swords." The regard for armor¹⁵ and the veneration of the smith who forges it, is of the

¹⁴ Note the similarity in descriptive names for hall: *wunsele* (as L 15703) = *winsele* (as B 695). Resemblances of vocabulary are indeed very numerous. Many are unimportant, as they indicate little more than that the poems are written in the same language. Some, however, are interesting as denoting similar conceptions. *Leod-king*, *gumene lauerð*, *geve-custi*, *leod-scome*, for example, in the later work are reminiscent of social ideals in the earlier, while words such as *sā-wærig*, compounds with *un-*, as *unbliðe*, and the like periphrases for death, tend to deepen the emotional likeness between the two poems.

¹⁵ Compare, for example, *Beowulf*'s careful directions for sending his burny back to Higelac, with such expressions in Layamon as "That which was most dear to them, their heads and hands and white helms" (20534 f). Note also Layamon's addition of two wonder-smiths (one perhaps the famous Weyland) in the account of Arthur's arms.

same nature in the two works. The absence of color in the two poems, both in the description of battle scenes and other passages, is marked.¹⁶ The parallel between the accounts in the *Brut* and those of *Maldon* and *Brunanburh* is, however, a far closer one.

The conception of communal friendship in Layamon is of the same nature as that in the *Beowulf*.¹⁷ Hrothgar is Wulfgar's "wine-drihten" (as B 360). The same sort of relation is revealed in Corineus's cry "[Brutus], mi deore wine, mi drihliche lauerd" (2289 f). In the *Beowulf* the idea of "comradeship, mead-drinking, and gift-giving is almost synonymous with life."¹⁸ "They had seen their hall-joy" (2252) is one periphrasis for death. "When he may no longer inhabit the mead-hall with his friends" (B 3064 f) is another way for saying "When he is dead." The same feeling of the deep significance of friendship is revealed in a like way in Layamon. Aldolf tells Hengist he is doomed with the words "Now thou shalt pay thy debt and lose thy friends, with cruel death perish in the world" (L 16533 ff), and a similar periphrasis occurs in one of Hengest's speeches: "If we fell them not, then shall we be dead,—laid on the field and deprived of friends" (16457 ff).

Other equivalents for death and dying in Layamon can be paralleled from the *Beowulf* and later English works. The personification of abstract conceptions, such as death, battle, and sorrow, is common in Old English poetry—as "þonne wig cume" (B 23). There is a similarity in the religious conception of the two works. In spite of the fact that Layamon's Christianity was undoubtedly intensely sincere, the old idea of a ruling Wyrð is everywhere evident in his pages. Those who fall in battle are

¹⁶ Here the later poet follows Wace. It is a question whether any wide acquaintance with typically Old French literature or Celtic methods of story-telling would not have influence a mind of Layamon's type to a more lavish use of color than that which he displays.

¹⁷ The communal friendship idea is, of course, not confined exclusively to Germanic works. Charlemagne's Twelve Peers, for example, are a development of the Germanic *comitatus*.

¹⁸ Hart, *Ballad and Epic*, p. 153. This work may be consulted for a full account of the conception of communal friendship in the *Beowulf*. See pp. 153, 164 f.

the "fated ones." The poet frequently employs exactly the same device to forecast the outcome that is found in the *Beowulf*. The steward that was to be the prey of Grendel's mother lay down "fūs ond fæge" (B 1241). Layamon's use of *fæie* to warn the readers of an approaching doom becomes almost a mannerism. The practical turn given to religion, the "work and pray" idea is similar in the two works.¹⁹ The lists of appellatives for God, frequent in Layamon, can be paralleled from the *Beowulf* (see 180 ff), although the beginning of Caedmon's hymn furnishes a better illustration.

There are many points of similarity between Layamon's Arthur and Beowulf. Both are "good" and "noble."²⁰ Both are of excellent mentality, although there is a difference in the conception here, for Arthur's early life was profitably spent; "he was well instructed," while the older poet represents Beowulf as having passed a stupid youth, and thus introduces an effective contrast. Valor is a leading trait in the character of each hero. They look forward to victory or death as the alternative outcome of every contest. But Arthur's courage is of a more absolute sort than Beowulf's. He is completely devoid of fear, while the earlier hero is brave in spite of a certain dread at the beginning of combats (see B 738). Beowulf's feeling is, however, wholly different from the caution of Wace's Arthur. It is the natural anxiety of a brave man who properly estimates his enemy's strength. The conception is more artistic than that of Layamon. Whether it is more effective depends to a large extent on the personal taste of the reader. Neither Beowulf nor Arthur will take advantage of a foe. The former refuses to use weapons when Grendel does not; Arthur wakes the sleeping giant.²¹ Wace would probably say they lacked *measure*. Both

¹⁹ See p. 478, and Hart, *Ballad and Epic*, p. 174.

²⁰ The adjectives used to describe the two heroes are in many cases the same (except for differences in orthography). Layamon's supply of epithets is, however, far larger than that of the poet of the *Beowulf*.

²¹ I have already taken exception with Dr. Schofield (see p. 368 f. above), for his unguarded statement that this is an English touch, nor am I here claiming it as such. It is an incident eminently characteristic of Layamon, who represents his heroes as cruel at times, but never as ignoble or cautiously fearful for their lives. Layamon's Arthur is spiritually closer kin to Beowulf than he is to Wace's hero.

heroes boast and make their boasts good. Their courage is of the aggressive sort. They go in search of contests and are desirous of fame. On the other hand, they are represented as the protectors of their people, respected and well loved by their subjects in return.

The methods of personal description used to depict the heroes are the same in the two works. Both are described by the people who see them as being of striking appearance, but no distinctive features are mentioned. The accounts are for the most part confined to armor.²² There are differences in the traits and method of portrayal of the two heroes. The earlier poet's treatment is more subtle. He introduces contrasts between the earlier and later life of the hero, and also between his prime and old age. He has Beowulf compared with other characters and uses Unferth skillfully as a foil. The scheme of his poem permits departures from the chronological order, and allows the introduction of the accounts of character-determining deeds at the points where they can be used to the best advantage. Layamon's treatment, while less subtle, is far fuller. His Arthur is the king of a richer and more complex circle, the importance of which magnifies his own greatness. His fame is world-wide.²³ From the time of his coronation until his death he is constantly the center of the narrative, his personality being impressed on the reader in many ways. He is seen in a greater variety of rôles than is Beowulf. He reveals more traits of character and they are emphasized with a greater variety of method.

Perhaps the one thing that tends most to make Arthur more humanly probable than Beowulf is the emphasis laid on the expression of his emotions and motives. Such highly effective and dramatic passages as those which describe his looks and gestures as he receives the news of his father's death, and that in which

²² Almost the only distinctive description of actual personal appearance in either work is concerning the color of hair. Both poets mention the "hoary locks" of certain characters, and Layamon occasionally speaks of golden hair as well.

²³ Beowulf was renowned, but his importance is not such that no man was esteemed unless he could "say and sing" of him and his men, as was the case with Layamon's Arthur.

he takes the oath of vengeance and those which recount his conduct after his dreams stamp his individuality more effectively perhaps than any situation in the older poem does that of *Beowulf*. In spite of the difference in character traits and methods of portrayal, however, the two are heroes of the same type. Arthur's character treated more subtly would be very like that of *Beowulf*. *Beowulf* in a more complicated social circle, given fuller dramatic expression, with his career treated chronologically and at greater length, would show himself similar in many ways to Layamon's Arthur.

The attitudes of Layamon and the poet of the *Beowulf* are at times very like. Both love the sea and the strife of men. Both reveal a thoughtful nature. Often their criticism of life is of the same sort. Many of the moralizing passages in the *Beowulf* set forth the conduct proper for a king (as the *swā sceal* passage, line 20 ff). Layamon tells us that Arthur called to Mary, as befits a king, and Arthur himself says of Frolle "I know now he will fight, for it becomes a king that his word should stand" (23727 f). The irony introduced by the two writers is of a similar nature. If one interpretation be adopted for "nō ðū ymb mīnes ne þearft līces feorme leng sorgian" (B 450 f), the remark is almost exactly the same as that which Uther addresses to Gillomar's body, "Ne þurue ȝe nauere adrede, wha eou scullen feden" (L 18108 f). At times the feeling for the marvelous is the same in the two works. The description of one lake in Scotland gives the same effect of strange unearthliness as the famous account of Grendel's hiding-place, though the details are different. Layamon, like the earlier writer, seems to strive for an art atmosphere in the treatment of the supernatural, although his results are usually less effective.

Even with these additional points of likeness between the two writers, Wuelcker's statement that Layamon actually knew the *Beowulf* seems to me unfounded. The kinship in spirit between the two writers is marked, but the points of likeness in regard to incident and fact are not such as to justify an insistence on the latter poet's acquaintance with the *Beowulf*. He may or

may not have known the epic. If one extends the question, however, and asks whether he was well read in Old English literature, the answer must be a decided affirmative. His extended and astonishingly pure English vocabulary at once establishes a presumption in favor of wide reading in his own language. Many of the phrases he uses are found constantly in Old English works, alliterative law terms,²⁴ for example, as "bi stijen & by straten," "sibbe & sæhten," "mi writ & worde," "grið and frið;" stock phrases such as "rich or poor," "learned or ignorant," "siden & widen," "likien swa me liken," "whoever is weaker shall soon be loather," and other familiar Anglo-Saxon terms. Such expressions as "swearing by beard and chin" are of a Germanic type. "Ich wes escæpen him to bone" is characteristically Old English both in phrasing and in conception. The alliteration of the *Brut* also indicates a knowledge of poems written in the same meter.

Many of the points that have already been cited in the comparison with the *Beowulf* can be paralleled more exactly from later poems. The personification of death, battle, war, "bale," the expressions for death, the appellatives for God, the insistence on fate, often resemble similar conventions in later works more closely than they do those in the *Beowulf*. In no case, however, does Layamon appear to be a mere copyist. He is familiar with the Anglo-Saxon conceptions and develops them in accord with his own talent. In the case of his treatment of conflict Layamon comes nearer to other Anglo-Saxon poems than to the *Beowulf*. The likeness of his accounts to *Maldon* and *Brunanburh* has been mentioned. Some of the elements of his battle scenes are more nearly akin to Old French descriptions than to Old English ones. These features, however, appear to have come in wholly through the French *Brut*.²⁵ In spirit he is perhaps nearer to the *Roland* than is Wace, but the kinship is due to the fact that the grim

²⁴ Found in the *Beowulf* also, but not in the profusion with which they occur in other Old English works and in Layamon.

²⁵ Occasionally Layamon omits an element found in Wace. The battle-cry, for example, most familiar through the *Roland* and frequently spoken of by Wace, is omitted in Layamon's accounts.

earnestness of the French epic is of the same nature as that of the Old English battle pieces. In his battle conventions, in phrasing, in his meter, and in the lyrical quality of his rendition, Layamon comes close to *Maldon* and *Brunanburh*.

In his description of the sea the author of the *Brut* follows English tradition. His accounts are not so full as those of the *Seafarer* and most of the kennings for ship and sea, so varied in older English works, have been lost, but the lyrical intensity and the deep love of the ocean, whether it "slept" or "was wrathful," allies Layamon closely with the earlier line of English poets.

The many references to songs in Layamon appear to have come in on the Germanic side. Suggestions of the composition of songs to celebrate a hero or a famous (or infamous) deed are found in Old French poetry²⁶ as well. But no mention of such songs is found in Wace, and the presumption is in favor of a Germanic origin.²⁷ Layamon uses the technical term *scop* and he introduces songs at feasts (as in the *Beowulf*). He very frequently speaks of the singing of mariners and of soldiers. At times he gives the substance of a song, at times the exact words, as in the triumphant lines in which Uther's men celebrate his victory: "Her is Uder Pendragun, icume to Verolames tun" (19576).

Many of the elements with which Layamon enriches his social setting are of a Germanic type. The feasts and the hall scenes in which women take part have been mentioned. The many details given concerning hustings, the accounts of laws and punishments, the introduction of such ties as wed-brother, the "hand-fast" of the betrothal ceremony, the expression of hatred towards the Saxons, perhaps the details which show a deeper interest in

²⁶ Cf., for example, the *Roland*, "Male cançun n'en deit estre cantée" (1466), where the conception of a "male cançun" is the same as that in Layamon. "Then may men sing of such a king, who has made his boast, and his knighthood forsaken" (23669 ff).

²⁷ In the case of the mocking song of the Saxons (see p. 385 f), Wuelcker insists upon a Celtic origin (p. 547) without, however, assigning any reasons. The conception of the Spottlied is so familiar in Old Norse literature that it may well be claimed as a Germanic feature.

the lower classes than is found in Wace, appear to be due to the poet's environment and heritage. Probably his treatment of women characters may be called characteristically English. Certain minor features may be mentioned. The description of the casting of lots can be paralleled from other earlier English works. Perhaps the criticism that is twice inserted concerning the weeping of men may be considered a national touch.

The Germanic elements in Layamon, then, present a very considerable array, so considerable that it tends to controvert any theory (such as that of Imelmann) which insists that everything in the English writer was found in his Norman source. The features which have been presented are, of course, not all "exclusively Germanic." Many can be paralleled in Old French works. Several of the points of similarity with the *Beowulf* are due to affinity of spirit rather than to content of fact, and indicate a heroic rather than a peculiarly national sentiment. Some of the elements, however, such as the personifications, various abstract conceptions, the special periphrases for death, the accounts of hustings, many of the battle conventions and the like, can hardly have come in on any but the English side. It is significant that many of the elements that were considered worthy of special discussion—"The Sea," "Conflict," "The Character of Arthur," "Religion," and the "Romantic Elements"—were found to be related more closely to earlier English literature in the method of their presentation than they were to the French *Brut*, the actual source of the poem. And in many of the other elements the most interesting features were found to be of a Germanic nature.²⁸

²⁸ As the description of seasons (see p. 379), certain features of architecture and decoration (see p. 385 f.), and many elements which enlarged and enriched the social setting.

CHAPTER V

CONCLUSION

Both in the intensive study of his poem and in the comparison with other works the author of the English *Brut* appears as a narrative writer of no mean ability. When his work is considered in relation to the older poems on both sides, he shows both a loss and a gain. He is not so skilful an artist as the author of the *Roland*, not so true a poet as the writer of the *Beowulf*. But he paints a larger canvas than either, filling in with many details, some faulty, some peculiarly happy. He uses few of the condensed metaphors of the *Beowulf*, but his language is still picturesque, and he has the ability to introduce figures of considerable length and sustained poetic value. His style has little of the parallelism that retards the action in the older English poems. He uses dialogue more skilfully, giving it an important part in the carrying on of the action. Many of the forms of discourse that he uses are Germanic, but the flexibility with which he employs speech allies him more closely to the tradition of the *Roland*. In the presentation of ceremonious occurrences he sometimes repeats previous happenings in forms of speech, at times in nearly exact terms (always, however, with the introduction of new facts and an emotional coloring due to the character of the narrator), in a way especially reminiscent of the *Beowulf*. The formality with which he assigns and characterizes such speeches also reminds one of the manner of the English epic. At other times, by giving a brief summary of a form of discourse, he comes nearer the more highly rationalized method of the *Roland*. In developing the settings he elaborates more fully than do either of the older writers, taking a step further in the direction of epic richness and vividness of detail.¹ The intro-

¹ This statement is true, of course, only of the more fully elaborated portions of his work. The very nature of the *Brut* makes many portions of little value as fiction. In the *Roland* and the *Beowulf* every line is of value for a study of narrative art, in the *Brut* many passages are worthless.

duction and naming of less important characters tends to widen his social circle. In the depiction of emotions he is far more dramatic than the writers of either the French or the English epic. He uses the old primitive laughter and tears, and adds facial expression, change of color, characteristic gestures, vividly suggestive figures of speech, and discourse deeply colored with emotion. His knowledge of psychology is primitive enough, but he reveals a very real interest in motives and emotions and their expression.

In his management of plot he is less artistic than either of the earlier writers. His transitions are for the most part crudely made. There is but seldom any suggestion of a skill like that which gives the poet of the *Beowulf* his ability to pass from the main plot to an interpolated episode and back again into the principal narrative current. There is nowhere the slightest hint in his work that he could manage two converging narrative streams for some fifteen hundred lines, as does the poet of *Roland* (709 ff), without once using any mechanical form of transition. The comparison is, however, hardly a fair one. The very nature of Layamon's task necessitated the presentation of literally hundreds of minor reigns. To pass from reign to reign with a skillful transition each time would have tried the soul of a far cleverer workman than this, so that it is small wonder that he fell back on the convenient *þa* and *seoððan*. He does, however, hold his narrative well in hand. His use of forecasts shows that he kept the end of his episodes in view and he frequently appears to be working definitely towards a climactic point. It is of course useless to speculate as to what would have happened if he had not had a model from which to work. All that can be said is that with his source before him he presented a clear, straightforward and at times really skillful plot structure. In the matter of dramatic presentation Layamon in some ways shows an advance. It would be unwise to say that his best scene is better than the account of the last absolution by Turpin, or the death of Roland, or, on the other side, the struggle with Grendel. But Layamon does use the dramatic method more freely, and in more varied ways than do the earlier writers.

At some points, then, the English *Brut* marks an advance over the earlier epics. Layamon attempts a larger field than the poets of the *Roland* and the *Beowulf*, developing his elements with fuller detail. He makes a careful attempt to study and depict emotions, and in his use of the dramatic method he is noteworthy. Allied more closely to the English side in matters of technique, he seems to have gained his greater flexibility in the use of dialogue through French influence. That his work is not remotely comparable in the matter of artistic completeness with either the *Roland* or the *Beowulf* hardly needs to be said. His peculiar virtue lies in the fact that he is essaying a larger task. It is his misfortune that comparison must be made with masterpieces that have reached somewhere near perfection in their own lines.

In the comparison with Wace, however, Layamon comes again to his own. Here there are only a few entries to be made on the debit side. One, of course, is the smoothness of Wace's meter and his adroit use of words. Another is the oft-emphasized matter of the group-scenes which the French writer presents so well. Had the *le Roman de Brut* been an original work it is probable that some tribute would have to be made to the firmness of its plot outline. But as this outline was borrowed, and as Layamon keeps his narrative as well in hand as does Wace it is impossible to make any estimate as to the comparative dexterity of the two writers in this particular feature.

On Layamon's side of the balance we find first a far greater richness and vividness in the development of all the elements. The length of his work is double that of Wace's *Brut*, not because it takes him twice as long to say the same thing, but because he has twice as much to say. His additions have for the most part a purely literary value. They are of the sort that make his work a better piece of fiction, rather than a more detailed pseudo-history. His changes are not entirely additions. He possesses selective ability and omits when it suits his purposes to do so, and at times contradicts his source. He regularly shows that he visualizes more clearly than Wace and has a far keener dramatic sense. At times he writes passages of marked poetic value. The

union of rich and vivid detail in his work gives it a sense of epic fullness that is almost lacking in Wace, a large number of his additions being of a characteristically epic sort. Many of the most valuable elements in his work come from the Germanic side. He appears to have profited both by English environment and by English literary inheritance.

One of the most important differences between the two men lies in their attitude towards imaginative probability. The French writer attempts to keep the pose of critical historian. The English poet almost completely abandons this attitude and interests himself chiefly in writing his narrative according to the dictates of imaginative truth. By so doing he takes a long step in the direction of pure fiction, and shows himself a foreshadower both of the manner of the historical novel, and of art methods for the treatment of the supernatural. Unfortunately his influence on later works was not great. His nationality, his language, his meter were against him. His development of many elements was out of accord with the prevailing conceptions current at the time, so that to his contemporaries he must have appeared decidedly antiquated. Today, oddly enough, he appears far more modern than Wace. In his methods of presenting his material he is decidedly superior to the latter. Even in comparison with works of far greater excellence than the French *Brut* he displays narrative power of a high rank.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PUBLICATIONS—(Continued)

1. Some Textual Criticisms on the Eighth Book of the <i>De Vita Caesarum</i> of Suetonius, by William Hardy Alexander. Pp. 1-33. November, 190830
2. Cicero's Knowledge of Lucretius's Poem, by William A. Merrill. Pp. 35-42. September, 190910
3. The Conspiracy at Rome in 66-65 B. C., by H. O. Nixting. January, 191010
4. On the Contracted Genitive in I in Latin, by William A. Merrill. Pp. 57-79. February, 191025
5. Epaphos and the Egyptian Apis, by Ivan M. Linforth. Pp. 81-92. August, 191010
6. Studies in the Text of Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 93-149. June, 191150
7. The Separation of the Attributive Adjective from its Substantive in Plautus, by Winthrop L. Keep. Pp. 151-164. June, 191115
8. The <i>'Oapiois</i> of Theocritus, by Edward B. Olapp. Pp. 165-171. October, 191115
9. Notes on the Text of the <i>Corpus Tibullianum</i> , by Monroe E. Deutsch. Pp. 173-226. June, 191250
10. The Archetype of Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 227-235. November, 191310
11. Corruption in the Manuscripts of Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 237-253. August, 191415
12. Proposed Emendations of Lucretius, by William A. Merrill. Pp. 255-256. December, 191405
13. Greek and Latin Glyconics, by Leon Josiah Richardson. Pp. 257-265. September, 191510
14. The Plot to Murder Caesar on the Bridge, by Monroe E. Deutsch. Pp. 267-278. January, 191610
15. Greek Acting in the Fifth Century, by James Turney Allen. Pp. 279-289. March, 191610
16. On Terence, <i>Adelphoe</i> 511-516, by Clinton O. Conrad. Pp. 291-303. May, 191615

Index, pp. 305-312.

1. Criticism of the Text of Lucretius with Suggestions for its Improvement, Part I, Books I-III, by William A. Merrill. Pp. 1-46. January, 191645
2. Criticism of the Text of Lucretius with Suggestions for its Improvement, Part II, Books IV-VI, by William A. Merrill. Pp. 47-133. April, 191685

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.

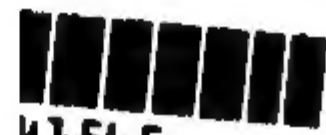
This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

17 Apr '65	
REC'D LD	RECEIVED
APR 2 '65 - 4 PM	NOV 22 '66 - 4 PM
DEAD	LOAN DEPT.
NOV 3 1965 25	JUN 5 1968 28
IN STACKS	RECEIVED
OCT 20 1965	MAY 29 '68 - 10 AM
REC'D	
DEC 14 '65 - 1 PM	JUN 18 1970 5 6
LOAN DEPT.	
REC'D LD JUN 1 1 70 - 12 PM 6 2	
	MAY 1 1984
NOV 10 1966 1 0	REC'D DEC 1 1983

LD 21A-60m-3,'65
(F2386s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

KEY LIBRARIES



41565

1. 503

